
U d'/of OTTAWA
39003002818556



LE DESCRIPTIF CHEZ BACH

OUVRAGES DU MÊME AUTEUR

A LA MÊME LIBRAIRIE :

La Musique à Paris, 1894-95. Tome I. Préface sur le Sens de la musique. Etudes sur les concerts. Programmes. Index des noms cités. Un vol. in-12. 3 fr. 50

La Musique à Paris, 1895-96. Tome II. Préface sur Balzac-musicien. Etudes sur les concerts. (Analyse thématique de la *Symphonie* en *ut* mineur de Saint-Saëns). Programmes. Bibliographie des ouvrages sur la musique parus pendant l'année. Index. Un vol. in-12... 3 fr. 50

La Musique à Paris, 1896-97. Tome III. Etudes sur les concerts. (Analyse thématique de la *Symphonie* de Franck), Programmes. Bibliographie. Index. Un vol. in-12 .... 3 fr. 50

La Musique à Paris, 1897-98. Tome IV. Etudes sur les concerts. (Analyse thématique de *Sakdo* de Rimsky. Korsakow), Programmes. Bibliographie. Index. Un vol. in-12 .... 3 fr. 50

La Musique à Paris, 1898-1900. Tomes V et VI réunis. Etudes sur les concerts. Programmes. Bibliographie. Index. Portrait de Ch. Lamoureux et de Félix Weingartner. Un vol. in-12 .... 3 fr. 50

Philosophie et Drame. Essai d'une explication des drames wagnériens. Un vol. in-12. Plon-Nourrit et Cie, 1907 .... 3 fr. 50

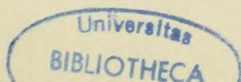
GUSTAVE ROBERT

LE DESCRIPTIF CHEZ BACH



PARIS
LIBRAIRIE FISCHBACHER
Société anonyme
33, RUE DE SEINE, 33

1909



Au Dr Duvelshauvers

LE

DESCRIPTIF CHEZ BACH

On vient d'émettre, ces derniers temps, sur la manière dont Bach concevait la musique, des aperçus assurément nouveaux.

Jusqu'ici on considérait volontiers le vieux Cantor comme l'architecte suprême de la solidité musicale. Certes on ne se refusait pas à reconnaître son souci parfois très apparent d'appareiller la musique au sens général des textes illustrés. On ne se faisait pas faute, non plus, de faire ressortir tout le sentiment et même toute la poésie qui se dégage de beaucoup de ses œuvres instrumentales. (Nous-même, après bien d'autres, l'avons maintes fois essayé[1].) On ne trouvait aucunement surprenant que comme le Beethoven de la *Pastorale*, il eut, en certains passages, usé de curieuses harmonies imitatives ou de dessins descriptifs : l'imitation des cloches dans l'*Ode funèbre* pouvait même passer pour un exemple classique.

Il paraîtrait cependant, que nous étions, critiques passés et critiques présents, encore fort loin de compte. Bach aurait eu, nous dit-on, un langage musical parfaitement délimité et précis. Pour chacune des principales idées, des sentiments les plus généraux, pour la plupart des phénomènes naturels (le vent, les ondes, la démarche, etc.), il se serait créé un

1. Nous nous permettons, à titre d'indication, de rappeler ce que nous avons écrit sur ce sujet dans le tome II de *La Musique à Paris*, paru en 1896 (Page 220 et suiv.).

thème-type. Ce thème-type, soumis naturellement aux dérivations et variations infinies de son prodigieux génie musical, reparaîtrait chaque fois que le sentiment ou l'image de même ordre est exprimé dans les paroles. Ainsi chaque fois qu'il sera question de joie tranquille ou de douleur aiguë sera-t-on assuré de voir poindre le thème correspondant. A la vérité, cette proposition n'est pas formellement exposée dans les ouvrages nouveaux dont nous allons parler. Mais sa réciproque s'y trouve très expressément : ce qui, ou je me trompe fort, en est l'équivalent.

Ouvrons le très important ouvrage que M. Albert Schweitzer a consacré à J.-S. Bach[1] et voici ce que nous lisons. « En rapprochant les thèmes de Bach, on découvre une série d'associations d'idées picturales qui se reproduisent régulièrement, quand le texte y donne lieu.... Le langage musical de Bach est le plus développé et le plus précis qui existe.... S'agit-il d'une musique écrite sur des paroles, on peut, sans regarder le texte, en préciser les idées caractéristiques à l'aide des thèmes seuls » (p. 338, 339).

Nous retrouvons, sous d'autres termes, de semblables affirmations dans le gros travail d'érudition de M. André Pirro : *L'Esthétique de Jean-Sébastien Bach*[2]. L'auteur, expliquant le plan de son ouvrage, écrit : « Nous examinerons quelles correspondances il établit, quels rapports il maintient entre les paroles qui lui sont proposées et l'interprétation qu'il en fait. Nous verrons si, dans des circonstances analogues, il se sert de motifs qui se ressemblent, d'accords de même nature, en un mot de ressources pareilles.... Nous arriverons ainsi à déterminer quelle part dans son œuvre il a donnée à l'émotion et à la description. Un parallélisme inaltérable entre les paroles du texte et les images musicales qu'il y adapte nous sera révélé. Dans toutes ses œuvres nous retrouverons pour les mêmes idées les mêmes séries

1. *J.-S. Bach, Le Musicien-Poète.* 1 vol. in-8°. Leipzig et Paris, 1905.
2. 1 vol. gr. in-8°. Paris, Fischbacher, 1907.

d'expressions, les mêmes concordances, le même usage » (pp. 9-10).

Ces affirmations sont très nettes, semble-t-il ; et elles ne sont pas de celles qu'on peut passer sans examen. En supposant qu'elles soient exactes, c'est toute l'étude et la compréhension de l'œuvre de Bach qu'il s'agit de réformer. Or c'est là un point assez important de l'art musical pour qu'il soit nécessaire de s'y arrêter. De plus, dans cette même hypothèse l'interprétation du vieux maître pourrait avoir à subir certaines rénovations. S'il est prouvé, en effet, que telle figure de notes est intentionnellement associée chez lui à tel ou tel sentiment : il sera nécessaire de souligner par des inflexions spéciales cette volontaire évocation. Voici par exemple la *Fugue* pour orgue en *mi* mineur (Peters, II, n° 9). A des esprits non avertis elle peut sembler être conçue dans la note d'un sentiment moyen. On peut trouver notamment dans les passages en doubles croches, comme les accents d'une Pastorale doucement attendrie. Si, d'après les recherches de M. Schweitzer, on conclut avec lui qu'elle représente « une lutte de Titans, » il est bien visible que l'interprétation devra en être fort différente. Et ces desiderata relatifs à l'interprétation commencent à se faire jour. On déclare que ce n'est plus assez de mettre sur pied les œuvres musicalement, qu'il faut encore en faire ressortir le sentiment, l'*ethos*. Voilà donc une chose qui doit être prise en considération. Certainement nous avons tous entendu des exécutions de Bach « ennuyeuses. » Mais j'ai toujours constaté sinon que cet ennui était causé par une insuffisante mise sur pied musicale, du moins qu'il lui était toujours associé. Parfois, c'est une certaine mollesse de la part du dirigeant ; le plus souvent aussi, les chanteurs, peu familiarisés, ignorant que, là, toute note doit être rendue avec son rythme propre, font d'une période nerveuse et musclée quelque chose de mou et de consistance incertaine. Dans d'autres cas on prête à Bach toute la gamme de notre sentimentalité moderne. Je me rappelle encore très nettement une exécution du *Concerto*

en *mi* majeur, au Châtelet, en 1899, par un violoniste qui certes n'est pas des moindres. Rendre leur *ethos* aux œuvres du Cantor! Mais ce jour-là, on ne fit pas que le leur rendre, on les en inonda, on les en accabla. Pour les gens qui écoutaient non pas le virtuose, mais l'œuvre, l'effet ne fut pas plus heureux qu'avec l'excès opposé. C'est que, dans un cas comme dans l'autre, la belle ordonnance musicale des œuvres du grand maître se trouvait dérangée. Du moins c'est ainsi que je me suis, jusqu'ici, expliqué le sentiment de malaise éprouvé par beaucoup d'auditeurs durant ce *Concerto*.

Or si les affirmations de M. Schweitzer et de M. Pirro sont véritablement fondées, s'il existe chez Bach tout un monde d'intentions insoupçonnées jusqu'à ce temps, il est clair que tout est à reprendre par la base aussi bien dans la manière de comprendre Bach que dans la manière de l'interpréter. Il est donc indispensable d'examiner avec soin ces théories ainsi que les bases sur lesquelles on les fonde.

Ou l'on nous porte des textes ou témoignages établissant que ces intentions furent bien celles du compositeur. Ou l'on nous prouve qu'en se comportant comme on le dit, il a obéi à une loi esthétique. Ou bien on nous fait toucher du doigt dans ses œuvres l'application indiscutable et constante des propositions que nous avons citées plus haut. Tels sont les trois points que nous allons successivement passer en revue.



Nous en aurons vite fini avec le premier point. Aucun témoignage nouveau n'est apporté. M. Pirro rappelle (p. 363) le propos de J.-G. Ziegler disant que : « comme Bach son professeur, il joue les chorals d'après le sentiment indiqué par les paroles. » En vérité c'est peu de chose. Bach, chrétien fervent, peut très bien avoir voulu approprier ses compositions ou improvisations au sens des cantiques du jour. On n'en peut inférer l'existence, dans son œuvre, de tout

un langage musical. Au reste ce propos avait déjà été rapporté par Ph. Spitta.

Les quelques lignes que voici, empruntées à M. Schweitzer indiquent très clairement qu'il n'y a rien de nouveau à rechercher de ce côté. « Bach a-t-il eu nettement conscience de cet instinct pictural? écrit-il à la page 336. Il ne semble guère. On ne trouve, à notre connaissance, dans ses confidences à ses élèves, aucune allusion qui permette de l'affirmer. Le titre de l'Orgelbüchlein annonce bien qu'il s'agit, en l'espèce, de chorals modèles, mais il ne dit pas qu'ils sont typiques précisément parce qu'ils sont descriptifs. Et puis, toutes les parodies qu'il fit de ses œuvres, supprimant ainsi les intentions picturales de sa musique, ne sont-elles pas là pour attester que l'instinct descriptif, chez lui, était inconscient? »

Il n'est pas besoin, n'est-ce pas, de s'attarder plus longtemps. Nous savons qu'aucune nouvelle preuve historique ne nous est apportée. Mais la forme de cet aveu est déjà pour nous surprendre ici, tout au début de nos recherches. On a parlé « d'associations d'idées picturales qui se reproduisent régulièrement », de « parallélisme inaltérable. » Et déjà ces « parodies » semblent indiquer que Bach ne se gênait pas outre mesure pour faire échec à son prétendu système.



Ce système — d'expression et de description — peut-il se légitimer en théorie? En d'autres termes peut-il s'appuyer sur quelque loi d'esthétique musicale? On a tenté de l'établir. Examinons-en donc les démonstrations.

M. Schweitzer base la sienne sur ce principe que « la musique descriptive est légitime... » (p. 329). Mais comment arrive-t-il à ce principe, et de quelle musique descriptive entend-il parler?

Pour lui, « l'art c'est la transmission des associations d'idées. » Ne discutons pas cette définition pour le moins incomplète et voyons ce qu'il entend par là. Son idée doit être à peu près celle-ci. En présence d'une œuvre d'art véritable, il s'éveille en nous des sensations diverses. Un paysage n'évoque pas que des sensations visuelles. « Devant un tableau représentant un paysage de bruyère on entend la vague musique du bourdonnement des abeilles. » De même la musique évoque des visions. — Cela n'est pas inexact bien qu'il ne s'agisse en cela que d'un côté bien secondaire de l'émotion artistique. M. Schweitzer en infère que « toute œuvre d'art, pour être comprise, doit suggérer une représentation complexe où s'amalgament et s'harmonisent des sensations de tout ordre. » Et encore : « L'impression artistique est d'autant plus forte que la complexité des associations d'idées conscientes et subconscientes de l'artiste, se communique, par l'entremise de son œuvre, d'une façon plus intense et plus complète. » En vertu de ce principe, le musicien peut et doit recourir aux ressources des arts voisins, la peinture et la poésie, qui « sont comme les éléments inconscients sans lesquels le langage des sons ne se comprendrait pas... La musique descriptive est donc légitime. »

Cette conclusion est-elle celle qui ressort logiquement de l'exposé ci-dessus ? Cela ne semble pas. Si en effet la musique « ne se comprend pas » sans un appel à la peinture et à la poésie, ce n'est pas assez dire que la musique descriptive est légitime. La vraie conséquence est celle-ci : toute musique doit être descriptive.

Mais cette proposition qui condamnerait implicitement la totalité, où à peu près, de l'œuvre de tous les grands musiciens, est évidemment insoutenable, c'est pourquoi M. Schweitzer, avec son instinct très sûr de musicien ne l'a pas soutenue. Il faudrait du reste savoir exactement ce qu'il entend en ce passage, par « musique descriptive. » Il semble que s'il eût écrit « suggestive » cela aurait été plus proche de sa pensée.

Pour toute personne douée d'une culture musicale même sommaire, le fait suivant est bien connu. Certaines œuvres, en plus du plaisir éprouvé de par leur beauté propre, nous poussent à penser. C'est, suivant les jours et les dispositions, toute une poussière de souvenirs sentimentaux qui s'élève à leur appel comme sous l'éclat subit d'un rayon de soleil printanier. C'est encore comme un ressaisissement du plus intime de nous-mêmes qu'elles provoquent : toutes sollicitudes banales étant écartées et notre pensée se mouvant libre et sans entraves, comme celle des grands méditatifs, parmi les plus graves problèmes posés à nos recherches. D'autre fois ce sont des visions — de rêve ou de réalité — où elles nous transportent avec une véritable magie de vérité. Que ce soit le charme ensoleillé du Pincio, que ce soit un âpre sommet pyrénéen où la neige contraste avec les éclatants rhododendrons, que ce soit la mélancolie de l'océan breton aperçu des remparts d'une antique cité : peu importe. Le seul fait à noter c'est leur puissance d'évocation, leur capacité à nous enlever aux réalités ambiantes pour nous plonger en un plein rêve.

Et toutes les œuvres sont loin de posséder ce merveilleux pouvoir. Une symphonie de Beethoven le possède : une symphonie néo-classique de Bargiel, ou de tel autre auteur, en est entièrement privée. Un lied de Schumann nous enveloppe de poésie. Un lied de Brahms ne nous dit rien au delà de ses sonorités. Un livre de Balzac est un puissant excitateur de pensées et de sentiments. Un roman d'Edmond About est un roman d'About et rien de plus. Pourquoi? c'est sans doute très délicat à dire. On pressent cependant que dans les œuvres évocatrices c'est l'auteur lui-même qui communique avec nous. Deux orateurs traitent le même sujet. L'un l'expose avec un véritable talent de composition, avec une élocution aisée. Malgré tout il n'a rien éveillé en nous, nous n'avons rien appris au delà des termes mêmes de sa parole. Un autre l'expose avec une facilité moindre. Mais les mots dont il se sert ne sont pas comme de sim-

ples pions groupés sur un échiquier en de symétriques évolutions. Ces mots sont les véhicules indispensables de sa pensée. Au travers des phrases c'est lui-même qu'on entend nous transmettre le résultat de ses recherches. Il ne nous a rien dit de plus que l'autre. Mais avec lui nous avons pensé, nous avons pénétré dans le monde mystérieux de ses spéculations. En un mot il a été personnel.

Je croirais volontiers que c'est à cette puissance évocatrice ou suggestive des auteurs vraiment personnels que M. Schweitzer a pensé en parlant de musique descriptive. Si, en effet, nous le suivons dans son exposé, nous remarquons qu'il n'est pas loin de condamner purement et simplement toute la musique comprise habituellement sous cette désignation.

Il la qualifie assez heureusement du terme de « primitive, » parce qu'elle apparaît dans les œuvres des primitifs. « Ce sont d'abord des tendances imitatives très naïves. » Ces musiciens « prétendent ensuite représenter des scènes entières et aboutissent ainsi à des narrations musicales où les péripéties de la composition sont censées correspondre à celles d'un récit.... Cette musique descriptive rudimentaire apparaît simultanément en Italie, en Allemagne et en France dans les deux générations antérieures à Bach (p. 330). » Elle n'a, du reste, pas cessé d'exister : « elle reparaît avec toutes ses prétentions dans notre musique à programme.... Qu'on ne s'y méprenne pas : pour grands que soient les moyens qu'elle emploie et la netteté d'expression à laquelle elle atteint, cette musique descriptive n'en reste pas moins primitive et comme en marge de la musique, précisément parce qu'elle ne s'explique point par elle-même. » Voilà, si je ne me trompe, une condamnation très nette de ce qu'on appelle généralement la musique descriptive ; et condamnation d'autant plus grave qu'elle est très judicieusement motivée. Cela confirme ce que nous avancions plus haut à savoir qu'en établissant que toute musique doit être descriptive, M. Schweitzer entend ce mot « descriptive » non pas

comme on l'entend ordinairement, mais dans le sens de « suggestive » ou d' « évocatrice. »

La suite va, du reste, nous en donner une nouvelle preuve. Après ce qui a été dit, Bach ne peut pas, pour M. Schweitzer, être un descriptif au sens « primitif. » « Les représentants supérieurs du genre descriptif sont, pour l'art plastique, Michel-Ange, pour la musique, Bach (p. 332). » En quoi Bach est-il donc un descriptif supérieur? Il l'est en ce qu'il décrit uniquement par les thèmes (337). Il cherche dans le texte « l'idée qui, à ses yeux, représente l'essentiel (332). » Cette idée n'est pas toujours la principale : souvent « il présente son texte sous un jour faux (333). » N'importe, cette idée une fois trouvée, il lui associe un thème approprié. Si, dans les paroles, un « motif nouveau apparaît, la musique change aussitôt, car, pour Bach, une nouvelle image nécessite un nouveau thème (337). » (Notons en passant que ces changements ne sont pas très nombreux. On n'en trouve généralement que deux (ou trois) dans un même morceau, et encore faudrait-il distinguer entre les airs et les chœurs. Ainsi l'air initial de la Cantate 88 cité comme exemple par M. Schweitzer est formé de deux parties distinctes, l'une commandée, affirme-t-il, par l'idée des « pêcheurs » évoquant un lac, l'autre par celle de « chasseurs » appelant des fanfares. L'intention est peut-être réelle, mais elle est loin d'être transparente). Quoi qu'il en soit, ce qu'il est important de noter c'est que Bach ne cherche pas « à décrire par le développement musical (339). » « Quand il suit les indications d'un texte, il n'appuie pas à la façon prétentieuse des primitifs (337). » Il évite donc « leur grande erreur qui est de vouloir traduire tout ce qui se trouve dans le texte. » Ce n'est qu'exceptionnellement, et dans « des cas très rares, qu'il se risque à en retracer par les sons les péripéties. »

Ces remarques sont fort justes et précisent avec beaucoup de bonheur les procédés habituels du Cantor. Mais si elles montrent qu'il ne fut pas un descriptif au sens « inférieur »

ou « primitif, » elles prouvent en même temps qu'il ne fut même pas du tout un descriptif au sens où on l'entend usuellement. Choisir un thème approprié à l'idée principale du texte, ou même en choisir deux, soit par une simple raison musicale, soit, comme le dit M. Schweitzer, parce que le texte renferme deux idées différentes; puis traiter ce thème, ou ces thèmes, musicalement sans « chercher à décrire par le développement, » sans tenter, du moins ordinairement, à « en retracer les péripéties » : mais n'est-ce pas là le procédé de tous les purs musiciens, de ceux qu'on n'appelle justement pas des descriptifs? Beethoven n'agit pas autrement. Voulant écrire une sonate « pathétique, » il choisit un motif tourmenté, chromatique, et le développe. Attristé par le départ de Vienne de l'archiduc Rodolphe, il ne fait pas autre chose que de traiter musicalement un thème qui lui paraît s'approprier aux « Adieux. » Dans le lied par lequel il illustre le *Blanc linge*[1] de Louis Le Cardonnel, Gabriel Fabre, sans jamais sortir du simple commentaire musical, donne cependant l'impression très nette d'un crépuscule lunaire.

On dira peut-être que les thèmes de Bach sont plus particulièrement appropriés que ceux des autres musiciens, plus expressifs, plus parlants. Cela est-il bien certain? Sans doute tels ou tels thèmes s'apparentent plus particulièrement avec telle idée ou telle image. Mais combien cette parenté n'est-elle pas fragile! Nous croyons que ce thème rend avec un spécial bonheur telle vision ou tel sentiment. S'il évoque pour nous plus spécialement cette vision, c'est en vertu du simple phénomène d'association. Et, avec le secours de l'habitude, il nous évoquerait aussi précisément toute autre vision, à condition bien entendu qu'elle soit d'un ordre à peu près analogue.

Reprenons les exemples ci-dessus. L'allegro de la *Pathétique* peut symboliser, suivant que l'indique son titre,

1. Paris, Lemoine.

une scène émouvante de tragédie : les lamentations de Thésée ou les plaintes de Phèdre. Mais il traduirait tout aussi bien les ambitions de Prométhée, l'enthousiasme patriotique, voire même une fougueuse déclaration. Pour la Sonate des Adieux, qu'on me permette la supposition suivante. Nous avons devant nous deux amants, Calixte et Mélibée, les héros de Pedrell, par exemple. Mélibée, qui aime Calixte, souffre cruellement de le voir, alors que toute la chasse va partir, rapprocher son cheval de celle qu'elle prend pour une rivale (introduction et allegro). Elle se laisse aller au désespoir... (andante). Mais tout à coup un accord vivement appuyé nous avertit d'un brusque revirement. Ce n'était qu'un mauvais songe : Calixte ne lui est pas infidèle. Et joyeuse elle part en un galop éperdu aux côtés de son amant (final). Quels commentaires ne posséderions-nous pas sur cette sonate, si un Ries nous eût transmis une telle affabulation ! Le cor au fond des bois pour le début, les soupirs de Mélibée dans l'andante, le galop du final et jusqu'au dialogue des cavaliers ! Mais il est très possible d'écrire dix pages sur cette donnée, et qui plus est, avec la plus grande vraisemblance. Quant au lied de Gabriel Fabre, il évoque avec une grande intensité l'errance mélancolique du vagabond par un soir de neige. Supposons cette même musique associée pour nous à la plainte sentimentale de quelque moderne Raphaël. En vertu de l'accoutumance du rêve, elle ferait surgir devant nous, avec une aussi grande réalité, la tristesse morne d'un jour d'automne, la brise alanguie du soir et l'allongement désespérant des landes de bruyère en face desquelles le héros chanterait sa douleur.

Et puisque nous parlons de nuits de lune, reportons-nous à la célèbre *Sinfonia* de l'Oratorio de Noël. L'un veut y trouver l'évocation d'une idylle orientale. L'autre y voit le souvenir du paysage enneigé d'une nuit de pays allemand. Pour ma part je n'y cherche rien de tout cela. Je me sens en présence d'une délicieuse page de musique, empreinte d'un

sentiment admirablement approprié à la fête que célèbre l'oratorio. J'ose confesser que cela me suffit. Cependant je reconnais bien qu'à l'audition c'est, plutôt que toute autre, l'image d'une nuit de Noël dans nos campagnes enneigées qui m'est ordinairement représentée. Mais supposons, et la chose n'a rien d'impossible, que le Cantor, lors de ses secondes fiançailles, ait écrit cette pièce en l'honneur d'Anna Magdalena. Que ne pourrait-on pas dire sur la chaste et fraîche tendresse dont le paisible musicien savait revêtir son amour !

Un des tableaux naturels qui ont le plus souvent tenté les musiciens, c'est assurément l'ondulation des eaux. Il suffit de rappeler la scène vers le Ruisseau de la *Pastorale*, le début de *L'Or du Rhin*, le *Sadko* de Rimsky-Korsakow, etc., etc.... Les thèmes affectés par Bach à ce sujet, permettent donc de juger autant et mieux que d'autres de la valeur descriptive qu'il sut leur communiquer. Or, si nous examinons les exemples que nous proposent M. Pirro (p. 469) et M. Schweitzer (p. 360), nous sommes amenés à faire les constatations suivantes. La plus grande partie des exemples proposés sont à écarter comme ne présentant aucun indice certain d'intentions descriptives. En quelques autres, l'intention descriptive est peut-être bien réelle. Il semble cependant qu'on ne l'y eut point découverte si d'autres paroles que celles du texte y avaient été appliquées.

Dans l'air de ténor (n° 5) de la Cantate 21, par exemple[1], je ne trouve pas trace d'une description provoquée par le rappel de notre « océan des larmes. »

I

1. Nous ferons nos citations d'après l'*Édition pour l'usage pratique*, avec l'autorisation spéciale de la maison Breitkopf et Härtel. (Paris, Costallat.)

Si Bach a voulu traduire une idée dans l'accompagnement instrumental de cet air, ce serait bien plutôt celle des « larmes amères. » Cette hypothèse pourrait à la rigueur se justifier en effet par la comparaison avec ce passage du premier récitatif de l'*Ode funèbre* (n° 198), où il est question des « yeux qui pleurent. »

II

Soprano

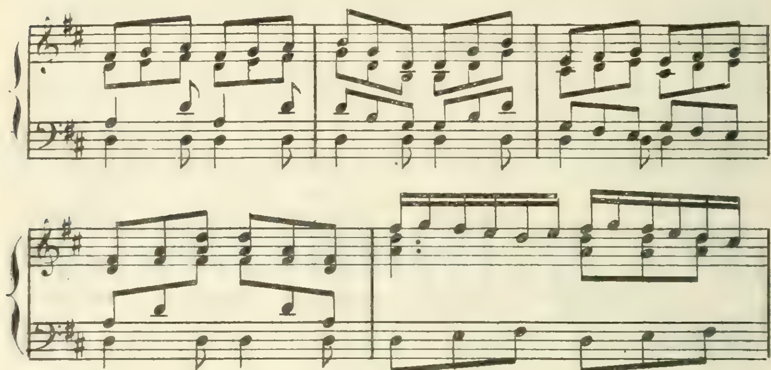
das Au ge thränt

Dans la première partie de l'air de début de la Cantate 88, les commentateurs veulent tous voir une description de la mer agitée. Quelle que soit l'autorité de Spitta qui, le premier, a émis cette opinion, elle ne semble pas bien sûrement établie. Les paroles sont empruntées à Jérémie (XVI, 16). Le Seigneur menace son peuple. J'enverrai, dit-il, des pêcheurs qui les pêcheront ; j'enverrai des chasseurs qui les chasseront « jusque dans les anfractuosités de rochers. » La première menace est beaucoup moins précise. Elle évoque bien l'idée d'une poursuite, d'un péril, mais d'un péril plus lointain et moins effrayant à coup sûr que celui de ces chasseurs qui vont saisir leurs proies dans les retraites les plus inaccessibles. Bach paraît avoir voulu, dans les deux parties de son air, marquer cette distinction. Si le rythme

Il va sans dire que ces réductions au piano ne peuvent suppléer à la lecture des partitions d'orchestre. Mais nous y trouvons l'avantage de donner des textes faciles à lire et à exécuter pour tout le monde. Un certain nombre de cantates sont déjà traduites dans cette collection (avec le texte allemand) par M. Albert Schweitzer et par M. Gustave Bret, le directeur de la Société J.-S. Bach, de Paris.

lourd et très accusé de la seconde correspond à la mainmise des chasseurs sur les fugitifs, le rythme très allant de la première évoque surtout l'idée d'une rapide poursuite.

III



Cette interprétation s'appuie sur un certain nombre de passages analogues où il est question de hâte, de marche pressée. On en trouve un exemple typique dans le second air de la Cantate nuptiale n° 202. Il s'agit de la course rapide de Phébus à travers l'univers, et dès la première mesure on trouve, réunies, deux figures analogues à celles qui constituent la trame de l'air cité plus haut.

IV



L'idée de ce péril qui s'approche, de cette poursuite dont Jéhovah menace son peuple, est du reste bien marquée par la conclusion martelée qui se trouve à la mesure 18 et à la fin.

Il est encore trois airs où je défie, qu'avec la meilleure volonté du monde, on trouve réellement trace d'une descrip-

tion de l'ondulation des eaux. C'est le premier air de la Cantate 165, l'air en 3/8 de la Cantate 202 et enfin l'air du Danube dans la Cantate 206.

Certains récitatifs, accompagnés par des dessins en doubles croches, devraient, dit-on, cette particularité à une intention descriptive. On cite particulièrement celui qui se trouve à la fin de la Cantate n° 10, le premier de la Cantate 207 et le premier de la Cantate 56.

Le premier doit évidemment cette forme d'accompagne-

V

Ténor

Sein Sa - me musste sich so sehr wie Sand am Meer

ment à ce fait qu'il termine la Cantate (je ne parle du classique choral final) et que Bach a tenu à donner à cette fin une assise musicale. Il est peu probable en effet que ces simples mots « postérité, aussi nombreuse que le sable de la mer et les étoiles du firmament », qui, du reste, n'expriment pas l'idée la plus importante du texte, aient pu déterminer Bach à choisir ces battements comme rappel des flots. On pourrait faire la même observation sur le second exemple. Le récitatif est une longue description printanière

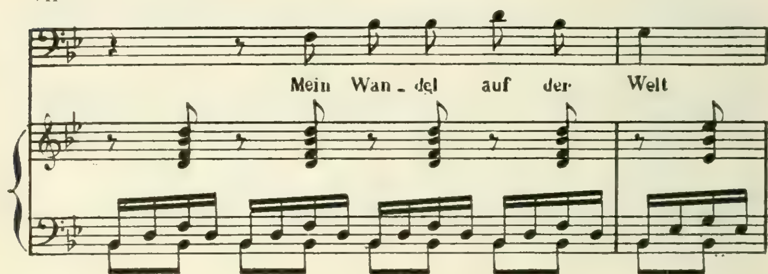
VI

Ténor

Die stil - le Pleis - se spielt

dans laquelle le jeu des petites vagues de la « Pleisse » n'a qu'une importance minime. Et encore n'est-ce pas tout. Spitta nous apprend que cette Cantate fut originairement composée pour les funérailles d'un professeur de droit de Leipzig. Lors de la venue du roi Auguste, Bach en utilisa la musique avec d'autres paroles. Avant de voir dans ce rythme (qui est, soit dit en passant, le même que celui du premier chœur de la *Johannes Passion*) une imitation des petites vagues, il serait bon de s'assurer des paroles primitives sur lesquelles il fut composé. Reste le troisième

VII



exemple. Les paroles comparent « le passage sur cette terre une traversée. » Leur sens peut donc légitimer un commentaire descriptif. De plus on fait valoir qu'au moment où Dieu annonce qu'à la fin de la tempête il débarquera dans son royaume avec les élus, le destin arpégé s'arrête. Cette

VIII



seconde considération, je le reconnais, est assez spécieuse. J'hésite cependant à voir dans ce battement des violoncelles

une intention véritablement imitative. D'abord reconnaissons que cette imitation serait bien pauvre, bien quelconque pour un génie musical de la trempe de Bach. En second lieu, cette suspension des arpèges au moment indiqué peut s'expliquer sans recourir à des intentions picturales. Le rythme général du récitatif est plutôt d'une nature peu accusée. A l'homme qui se lamente, Dieu répond d'abord par de simples mots de consolation : « Je suis près de toi, je ne veux pas t'oublier. » Lorsqu'il énonce de solennelles promesses de salvation, il est naturel que tout se taise et qu'elles se détachent nettement sur de simples harmonies de l'orchestre. Peut-être aussi une simple raison musicale a-t-elle déterminé Bach à adopter cette forme de conclusion. Voici par exemple le chœur des soldats, n° 53, dans *La Passion selon saint Jean*. Son rythme est très voisin de

IX

Ne la mettons pas en pièces, mais

tirons au sort qui l'aura, qui, qui...

celui du récitatif qui nous occupe en ce moment. Or, les paroles étant toujours les mêmes jusqu'à la fin (Ne mettons pas la robe en pièces, mais tirons au sort qui l'aura), on ne peut nier que la conclusion n'interrompe le rythme pour des raisons d'ordre exclusivement musical.

Enfin considérons d'autres récitatifs du même genre, c'est-à-dire des récitatifs basés non sur de simples harmonies, mais sur un rythme mesuré. Nous constaterons que Bach ne fait

pas autre chose, dans les trois exemples ci-dessus, qu'appliquer son habituel procédé. On a pu s'en rendre compte déjà à l'aide des deux exemples où l'intention imitative n'est rien moins que probable. Si l'on veut bien se reporter maintenant à l'Arioso n° 31 (A) de la *Johannes* et aux Récitatifs 9 et 18 (B et C) de la *Matthæus*, on conviendra facilement que ces récitatifs illustreraient encore bien mieux une description des ondes que celui précisément (Ex. VII) où il est question de navigation.

X

A Basse

Be - trach - te mei - ne

B Alto

Du lie - ber Heiland du,

C Soprano

Wie - wohl mein

Il ne nous reste plus à voir, maintenant, que quatre Cantates. Ces Cantates, dans les parties proposées, traitent en effet

de sujets où les questions de sources, de fleuves, de mer jouent un rôle prépondérant. Si Bach voulut jamais faire œuvre descriptive, c'est indubitablement dans les fragments qui suivent. Ses thèmes y seront-ils plus parlants, plus expressifs? c'est ce que nous allons examiner.

Dans l'air de ténor de la Cantate n° 5, M. Pirro affirme que « l'alto fait entendre des séries de notes égales qui se déversent indéfiniment ou jaillissent en harmonies liquides. » Si l'on s'en tient à cette observation, et si l'on ne prétend pas que Bach a spécialement voulu par son dessin d'alto décrire la « source divine qui s'épanche abondamment, » je ne vois rien en cela que de très acceptable. Dans cet air, le chrétien adresse à Dieu une prière pleine d'onction et d'espoir. Et le motif de cette onction c'est la reconnaissance pour les inépuisables trésors de pardon et de grâces que le Christ répand par son sang rédempteur. Entre cette abondance de grâces et l'écoulement incessant d'une source, il y a une analogie, une parenté. Et l'impression générale d'une chose inépuisable est bien rendue par les dessins de l'alto. Mais je serais assez porté à croire que Bach a voulu traduire l'attendrissement du chrétien en face de l'infinie bonté de Dieu, plutôt que d'imiter le gazouillement d'une source. En premier lieu, en effet, ce dessin d'alto n'a pas un

XI



caractère si imitatif qu'on puisse y voir *de plano* le bouillonnement d'une source, si les paroles n'y aidaient pas. En second lieu, au contraire, même exprimée en des termes plus généraux, cette action de grâce à la bonté sans bornes de Dieu s'adapterait toujours très adéquatement à la

musique. Et ce qui tend à trouver que c'est bien le sentiment d'onction, de reconnaissance que Bach a surtout voulu traduire, c'est que dans son chapitre sur l'Orchestration (p. 217), M. Pirro cite justement ce passage pour montrer que Bach reconnaît à l'alto « un caractère de tendresse bien déterminé. »

Spitta, le premier, a trouvé, dans l'air de ténor de la Cantate n° 81, l'image d'une mer en fureur. Encore faudrait-il savoir s'il entendait par là que Bach a voulu faire de cet air une page descriptive. On trouve bien dans l'orchestre l'écho de l'assaut furieux donné par Bélial contre la foi du fidèle.

XII

Ténor

Die schäu - men - den wel - len von

Be - - li - al's Bä - chen

Mais rien ne semble autoriser à ce qu'on y retrouve les « vagues écumantes de ses torrents. » On voit surtout qu'il s'agit d'une lutte. Cette lutte pourrait aussi bien être celle de l'archange contre le dragon, si les paroles ne la désignaient pas spécialement.

C'est aussi une lutte qui est représentée dans l'air de basse

de la même Cantate. D'un côté les éléments en révolte, et de l'autre les « paroles de puissance » du Christ, comme dit Spitta, qui les font rentrer dans l'ordre. Mais, ici encore, est-on bien sûr de trouver dans l'orchestre une véritable description du lac en furie?

XIII

Basse

Tais - toi mer dé - chaî - née

Ce même procédé ne conviendrait-il pas aussi à telles autres scènes? Il s'agirait, ici, de Moïse descendant du Sinaï et réprimandant les Hébreux adonnés au culte du veau d'or : les rugissements de l'orchestre représenteraient aussi heureusement les murmures de la foule que les mugissements des vagues.

Le début de la Cantate 206 sur l'anniversaire d'Auguste III est une page délicieuse de grâce et de fraîcheur. Je la vois employée à décrire la marche joyeuse des bergers vers l'étable de Bethléem : quel adorable tableau de Noël ne ferait-elle pas! — Au commencement, le poète s'adresse aux fleuves et leur dit : « Serpentez, riantes vagues, murmurez

doucement : » et la musique exprime en effet la sereine limpidité.

XIV



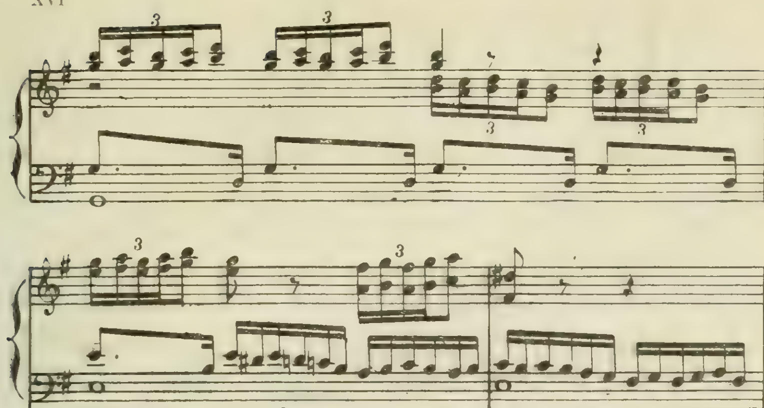
« Ou plutôt non ! continue-t-il, courez en mugissant. » Et, par une toute petite modification, le même motif rend cette impression de hâte.

XV



Est-ce à dire cependant, que, si l'on n'était pas averti par les paroles, cette musique si délicieuse qu'elle est suffirait à nous faire comprendre qu'il s'agit en l'occurrence de riants paysages de rivières ? Je n'oserais l'affirmer. Au reste, voyez plutôt. Prenez le début de la Cantate 184, sur un sujet tout différent. Rapprochez les « riantes vagues » de la première mesure (1re ligne), et supposez aussi que le « courez en mugissant » s'associe au trait descendant de la cinquième (2e ligne). Avec la suggestion de ces paroles, dites-moi bien franchement si l'on ne croirait pas y trouver une description très appropriée de ces deux aspects de la rivière ?

XVI



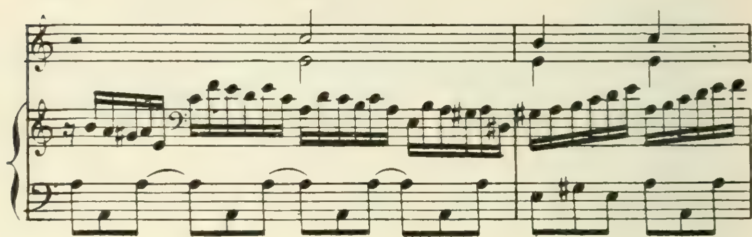
J'ai laissé pour la dernière la Cantate n° 7 : « Christ, Notre-Seigneur, vint au Jourdain. » A vrai dire, si la description d'un fleuve a été voulue quelque part par Bach, c'est en son chœur du début que j'inclinerais le plus à la trouver. Je ne serais pas aussi affirmatif que M. Schweitzer qui va jusqu'à ranger p. 323 le thème majestueux du début parmi les éléments de description. Mais enfin on ne peut nier qu'en bien des endroits voir notamment l'orchestre sous le premier vers du choral il y ait une analogie frappante entre le balancement des rythmes et le remous des ondes. Il est une chose cependant qui donne à réfléchir. Si cette signification expressive est si obvie, comment se fait-il que Spitta parlant de ce morceau insiste uniquement sur sa forme « en Concerto » et ne fait aucune allusion à son intérêt pittoresque? C'est d'autant plus étonnant que pour le *Choralvorspiel* sur le même sujet Peters VI, n° 17 , il note expressément que son rythme ininterrompu de doubles croches évoque l'image du Jourdain.

XVII



Or pour ce Prélude d'orgue, l'intention est assurément moins évidente. Je dirai même que, dans les pièces d'orgue, s'il en est une qui évoque le murmure des eaux, c'est beaucoup moins celle-ci que le Prélude sur le Cantique de Siméon (Peters V, n° 25) où cependant aucune intention descriptive ne peut être supposée.

XVIII



Enfin je renonce à trancher cette délicate question. Je tiens seulement à faire observer que Bach n'a, pas plus dans cette pièce que dans les autres, sacrifié à ce que M. Schweitzer appelle si justement le descriptif « primitif. » On peut trouver de l'analogie entre ses rythmes et l'ondulation des flots, mais nulle part il ne souligne plus particulièrement le sens de tel ou tel vers. Des rythmes de même ordre se trouvent aussi bien sous les vers où il est question du Jourdain ou du bain purificateur que sous ceux où il est question de la volonté de Dieu le Père ou d'une nouvelle vie.

Maintenant, après cette longue parenthèse, résumons brièvement la thèse de M. Schweitzer. Nous verrons si l'auteur a véritablement atteint le but qu'il s'était proposé.

Le point de départ consiste dans cette affirmation : que Bach possède un langage musical si précis, « qu'on peut, sans regarder le texte, préciser les idées caractéristiques à l'aide des thèmes seuls. »

M. Schweitzer veut démontrer qu'en théorie, ce procédé d'un langage musical est parfaitement valable.

Son raisonnement est celui-ci. Les thèmes par lesquels Bach nous exprime musicalement la joie, la douleur, ou

nous représente la tempête, le mouvement des ondes, etc., sont des thèmes descriptifs et plus particulièrement de nature picturale. Il faut donc, pour légitimer l'usage de ces thèmes, légitimer la musique descriptive elle-même.

A ce moment il se produit dans l'esprit de M. Schweitzer un phénomène assez singulier mais qui est tout à l'honneur de son sentiment de musicien. Croyant défendre la musique descriptive : il la condamne. En disant que la musique doit décrire puisqu'elle doit éveiller en nous des sensations d'ordre multiple, il entend que tout art vraiment digne de ce nom doit être suggestif, évocateur, en un mot qu'il doit avoir un *fond*, selon l'expression de M. Lionel Dauriac. Et il fait admirablement voir comme quoi Bach n'est pas un descriptif « primitif, » comme le sont ceux qui sont vraiment des descriptifs; mais que, s'il décrit, ce n'est jamais que par ses thèmes. Cela revient à dire que Bach ne se comporte pas autrement que tous les vrais grands musiciens. Il procède comme procède Beethoven dans le final de la *Neuvième*. Chaque strophe de Schiller est illustrée par une modification du thème appropriée : personne ne songe à dire cependant qu'en cela Beethoven fit œuvre de descriptif. A cet endroit nous avons ouvert une longue parenthèse afin de vérifier si les thèmes de Bach n'auraient pas une valeur expressive ou picturale particulière. Nous avons constaté alors, par une série déterminée d'exemples que, souvent, l'intention descriptive qu'on prête à Bach est discutable ou même absente. Et dans les cas où elle paraît exister (à l'exception peut-être de la Cantate du Jourdain), il est à peu près impossible de la découvrir sans le secours des paroles.

Nous nous sommes longuement étendu sur cette démonstration de M. Schweitzer parce qu'elle a ce grand mérite de préciser avec un rare bonheur les procédés de composition de Bach. Mais nous devons faire observer qu'elle ne prouve aucunement l'affirmation que nous avons rappelée au début de ce résumé. Que la musique descriptive — « primitive »

ou même « supérieure » — soit légitime : c'est là un point d'esthétique intéressant à élucider, mais un point d'esthétique toute générale. Les résultats auxquels on sera parvenu pourront aider à la compréhension soit de Bach, soit de tout autre musicien. Ils ne sauraient, dans leur généralité, rendre raison d'un fait aussi particulier que cette conception d'un langage musical qu'on attribue à Bach.

C'est bien du reste parce que cette conception est très particulière, voire même spéciale à Bach, que M. Pirro éprouvera les mêmes difficultés que M. Schweitzer à lui donner une base théorique.

Le raisonnement de M. Pirro repose sur le principe suivant qu'il semble admettre comme une sorte de postulat : l'émotion ressentie en présence d'une œuvre musicale provient de ce que nous comprenons ce que l'auteur a voulu exprimer.

« Lorsque nous entendons une œuvre pour la première fois, nous sommes, bien souvent, étonnés plutôt qu'entraînés.... L'œuvre qui se révèle trouble plutôt qu'elle ne touche. » Cela tient, dit M. Pirro, à ce que « dans l'ignorance du langage que l'auteur nous parle nous n'arrivons point à connaître la volonté du compositeur, nous ne trouvons point l'accord qu'il a souhaité entre notre âme et la sienne (Introduction, p. 3).

Ce phénomène est surtout frappant quand il s'agit d'œuvres anciennes. « On dirait que le temps ne nous a transmis que leurs apparences, sans nous rien léguer de leur charme.... Nous nous étonnons d'apprendre qu'elles enchantèrent les hommes pour lesquels elles s'épanouirent. » Le plus souvent c'est par « manque de science musicale » qu'on les juge ainsi sans pertinence. Mais parfois cependant « des musiciens éclairés restent persuadés que les vieilles fugues ne sont que des œuvres d'étude et les vieux airs des exercices de vocalises pour les chanteurs. » Cela provient de ce que « nous ne parvenons pas jusqu'à la pensée de ces poètes dont le langage vieilli nous paraît incom-

préhensible. » Mais si « nous parvenons jusqu'à leur inspiration, » nous savons bientôt « qu'ils parlent le langage du cœur aussi énergiquement et avec autant de richesse que les maîtres plus modernes dont l'éloquence nous bouleverse. »

Après ces considérations, M. Pirro aborde le cas de Bach. Il commence par répondre par avance à une objection facile à prévoir. On lui dira : certaines œuvres anciennes ne possèdent pas en effet le don de nous émouvoir. Pour celles-ci nous comprenons qu'on se livre à des recherches pour savoir quel but pouvaient viser leurs auteurs en les écrivant. Mais pour Bach c'est tout différent. Aucune recherche ne paraît nécessaire puisque ses œuvres sont aujourd'hui universellement senties et admirées.

M. Pirro ne se laisse pas désarmer. Vous admirez Bach, répond-il, c'est fort possible, mais vous ne l'admirez pas selon les vraies lois de l'esthétique. Vous n'avez pour lui qu'une admiration tout extérieure : le flamboiement de son architecture vous éblouit, mais vous restez à la porte du sanctuaire. « La magnificence ardue de son œuvre qui écarte les profanes, retient aussi les musiciens *sur le seuil*. Ils se laissent éblouir et une *stupeur* d'admiration les frappe à la première rencontre. »

Ce qui importe pour le comprendre vraiment, c'est de savoir ce qu'il a voulu exprimer dans ses œuvres. « Le musicien doit s'arracher à cette fascination pour entendre que Bach, dans ses palais resplendissants, nous parle d'une voix distincte. Il nous harangue pourtant, et son discours n'est point vide.... Quelle que soit la précision des analyses techniques, elles ne rendent point compte de Bach tout entier. Elles nous font connaître les moyens de son art, mais non pas le dessein de son art. Ce n'est pas assez d'admirer les arabesques brodées sur les voiles précieux qu'il a tissés. Il ne suffit point d'en établir le plan, ni de distinguer les lois d'après lesquelles il les a groupées. Il faut encore découvrir les principes d'après lesquels il les inventa. »

Et comment parvenir, dira-t-on, à pénétrer ses intentions? « On doit, répond M. Pirro, traiter les éléments de sa musique comme les signes d'une langue inconnue et s'ingénier à les traduire.... On examine quelles correspondances il établit, quels rapports il maintient entre les paroles qui lui sont proposées et l'interprétation qu'il en fait.... Ce travail mènera peu à peu à former une sorte de dictionnaire de la langue de Bach et à la comprendre. »

L'argumentation de M. Pirro peut se résumer ainsi. Le véritable sentiment de la musique consiste à comprendre ce que l'auteur a voulu exprimer. « Que le déchaînement des rythmes, l'impétueuse liberté des motifs entraînent l'auditeur et le maintiennent dans un état de contemplation aiguë » : cela est insuffisant. On ne fait ainsi que « rester sur le seuil. » L'important, c'est que nous arrivions à connaître la *volonté* du compositeur et que nous « trouvions l'accord qu'il a voulu entre son âme et la nôtre. »

Cela est si vrai, dit M. Pirro, qu'une œuvre de forme insolite, une œuvre ancienne par exemple, reste incompréhensible et sans charme pour nous tant que nous ne sommes pas parvenus « jusqu'à la pensée » du compositeur.

De prime abord Bach semble faire exception. On l'a admiré jusqu'ici, mais d'une admiration purement formelle. Une étude spéciale nous fait connaître sa langue. Sachant donc, maintenant, tout ce qu'il a voulu nous dire, nous arriverons à l'adéquate intuition de son œuvre.

Une chose nous frappe dans cet exposé. Que le véritable sentiment de la musique consiste à pénétrer les intentions du compositeur : cela n'est pas évident a priori. M. Pirro semble cependant le croire. Il considère si bien ce principe comme admissible sans discussion, qu'il n'essaie même nulle part de le formuler expressément. Tente-t-il d'en donner une démonstration? je n'oserais le dire. Ce qu'il dit de l'incompréhension des œuvres anciennes, est l'interprétation d'un fait mais pas une démonstration. Il y a là un point obscur. La première chose à faire, est donc de rechercher

comment M. Pirro a été conduit à considérer presque comme un axiome de première évidence, son principe de l'intuition musicale. En refaisant ce chemin avec lui ce sera, de plus, le meilleur moyen de découvrir, s'il y a lieu, les points faibles de sa théorie.

M. Pirro prend son point de départ dans les œuvres de Bach. Il constate que le maître rend parfois des idées voisines par des thèmes analogues. Cela est d'ailleurs exact. Il constate encore que jusqu'ici, la plupart des admirateurs de Bach n'ont pas spécialement remarqué cette particularité. On ne l'a donc pas encore compris, se croit-il en droit de conclure, jusque dans les finesses de son génie. C'est vrai jusqu'à un certain point. On ne peut refuser que les observations de M. Pirro font deviner chez le Cantor un souci des détails parfois peu soupçonné. Mais il va encore plus loin. Pour lui, tous ceux qui ont cru comprendre Bach jusqu'à ce jour, ont été dupes d'une illusion. Il n'ont pas su « examiner le fond de son œuvre, » ils n'ont « exalté que sa perfection extérieure. » En un mot ils sont restés « sur le seuil. » Et qu'est-ce qui donnera la clef de ses grandioses créations? ce sera seulement la connaissance de ses « intentions. » Après s'être fait un « dictionnaire de sa langue, on arrivera seulement à déterminer quelle part il a donnée à l'émotion et à la description.... La force, la clarté de ses intentions apparaîtra alors. Le résultat de ces comparaisons répétées et de ces rapprochements infinis nous attestera le caractère conscient, réfléchi de son art, et en même temps nous en apprendra la signification indubitable. » Je crois que sur ce point la pensée de M. Pirro ne peut être mise en doute. C'est le fait de savoir que Bach a voulu exprimer tel sentiment ou telle idée qui doit donner la véritable intuition de son œuvre.

On ne s'étonnera plus, dès lors, que ce point étant admis, M. Pirro n'ait pas cru devoir donner plus de développement à l'exposé qui se trouve au début de son Introduction. Il ne fait en cet endroit qu'appliquer, que généraliser une con-

ception déjà établie pour lui. Bach a joui d'une faveur privilégiée. « Il domine *l'entendement* par ses prestiges » : aussi a-t-on pu avoir l'illusion de le comprendre. Cependant la révélation seule de ses intentions permet l'adéquate intuition de son œuvre. Mais beaucoup d'auteurs anciens n'ont pas la même fortune. « Nous nous étonnons d'apprendre que leurs œuvres enchantèrent les hommes pour lesquels elles s'épanouirent. Elles sont devant nous comme des fleurs desséchées et privées de parfum. » On n'a pas compris Bach jusqu'ici, se dit M. Pirro, parce qu'on n'avait pas découvert de façon positive quels trésors de sensibilité il avait vraiment voulu infuser à ses œuvres. C'est sans doute parce qu'on n'a pas la preuve que ces auteurs « se sont acharnés à communiquer les mouvements de leur âme » qu'on les taxe de froideur. Si cette preuve était faite, « on reconnaîtrait leur avidité à dire les grands secrets qui firent tumulte en leur âme. On les comprendrait enfin. »

Nous pouvons voir maintenant quels sont les deux points faibles de cette théorie. Il est faux de prétendre qu'un auteur ancien, surtout goûté et admiré à peu près universellement comme Bach, ait pu être admiré jusqu'ici d'une manière purement formelle et extérieure. Il n'est pas vrai non plus que la révélation des « intentions » d'un auteur puisse avoir la vertu de faire comprendre esthétiquement son œuvre.

S'il s'agissait d'un auteur relativement récent, on pourrait admettre à la rigueur qu'une grande richesse, une grande nouveauté de formes puissent séduire momentanément par la seule beauté plastique. Le fait s'est constaté, et il doit encore se produire aujourd'hui. Le public s'enflamme pour des œuvres soi-disant avancées — un mot entre parenthèses qui ne veut rien dire, comme le remarquait très justement M. Arthur Coquard. Ces œuvres sont celles où les formes à la mode sont employées d'une manière outrancière. Il n'est pas douteux que leur nouveauté « extérieure » fait, à elle seule, presque tous les frais de leur succès. Beaucoup

d'entre elles, et des plus acclamées, peuvent appartenir à ce que M. Pirro appelle de « la musique inanimée, » dépourvue d'émotion. Mais cette faveur n'est que passagère. D'une génération à une autre, le classement se fait : et celles qui n'ont pour elles que les seules qualités de forme sont vite dédaignées.

Pour Bach il ne peut en être ainsi. Depuis un siècle bientôt que ses œuvres sont connues du public, cette admiration « extérieure » se serait sûrement lassée si le pressentiment plus ou moins net du lyrisme, de la valeur émotive de sa musique n'avait contribué à la soutenir. Je me refuse absolument à admettre qu'à commencer par Mozart, Schumann, Mendelssohn la fascination de ses formes, si sublimes soient-elles, ait pu seule « étourdir » les esprits sans que la divination de son sentiment ait coopéré à l'établissement de ce charme.

Procédons d'ailleurs comme les géomètres, essayons de la réduction par l'impossible. Supposons que nous n'admirions Bach que d'une admiration purement formelle pour ses « entrelacs flamboyants. » Suffirait-il qu'on nous dévoilât, un certain jour, ce qu'il a voulu exprimer par ces « entrelacs » pour que la grâce cordiale de sa musique nous soit tout à coup magiquement révélée? Evidemment non. En aucun cas une observation ou un enseignement purement abstrait ne peut suppléer à l'impression concrète par laquelle l'œuvre d'art nous doit impressionner.

On objectera peut-être le fait suivant. Certaines œuvres musicales déconcertent au premier abord. Puis après un peu d'étude, s'il s'agit par exemple de pièces anciennes, « on cesse de prendre leurs auteurs pour des ombres revêtues de costumes surannés aux fanfreluches fanées. On sait qu'ils parlent énergiquement le langage du cœur. » — Je n'en disconviens pas. Mais où je me sépare de M. Pirro, c'est dans l'explication qu'il donne du phénomène. Pour lui, le fait de sentir « ce que le musicien a voulu exprimer... de comprendre ce qu'il avait à nous dire... de connaître sa

volonté, » est comme le *Sésame, ouvre-toi* de ces œuvres dont le premier contact « nous inquiète et nous trouble. » Or, je crois qu'il n'en est rien. De ce que telle de ces œuvres ne nous émeut point, il faut assurément se garder de conclure que l'auteur fut dénué de sensibilité. Mais il n'est pas exact de dire que c'est parce que nous ne comprenons pas ses intentions que l'œuvre nous demeure étrangère. Les *Symphonies* de Beethoven furent d'abord discutées. Ce ne fut pas la révélation de ce que Beethoven voulut y exprimer qui en fit reconnaître plus tard l'impérieuse beauté. Des élèves à qui l'on donne pour la première fois le *Clavecin bien tempéré*, se montrent souvent rebelles à cette forme fuguée. « Ne vous inquiétez pas de cette forme insolite pour vous, » leur disent certains professeurs profondément psychologues, comme le remarquable pianiste Félix Artance, « c'est une œuvre qu'il faut posséder pour apprendre à jouer dans tous les tons. » L'élève, ainsi, ne se bute pas. Il joue les deux cahiers et insensiblement finit par leur trouver un indicible charme. Ce n'est pas cependant la découverte de ce que Bach voulut (ou ne voulut pas) exprimer dans ces fugues qui produisit cette transformation.

La vérité est que toute œuvre musicale d'une forme inusitée nous déconcerte au premier contact, que cette forme soit inusitée par désuétude ou par innovation. Quand furent joués les premiers grands drames wagnériens, on savait bien quelles étaient les intentions expressives de Wagner. Le texte du poème et les écrits théoriques étaient là pour les affirmer sans doute possible. Cependant combien longtemps nombre d'esprits ne se montrèrent-ils pas rebelles à cette nouvelle conception musicale ! C'est qu'on avait besoin de se familiariser avec cette forme insolite. Habitués à sentir autrement, il fallait que l'accord ait le temps de se faire entre cette forme et la sensibilité des contemporains. Il est même curieux de constater qu'un phénomène analogue s'est très probablement produit, en

son temps, pour la musique de Bach. Ses contemporains ne paraissent pas l'avoir du tout prisée à sa juste valeur. Ils parlent beaucoup plus des talents du maître comme virtuose de l'orgue que comme compositeur. Et quand ils font allusion à ses œuvres, c'est le plus souvent avec accompagnement de fort dures critiques. (Voir Pirro, *op. cit.*, p. 505.) Eh bien, il en est de même lorsque nous avons affaire à des œuvres du passé. Elles ne correspondent plus à notre manière habituelle de sentir. Nous devons donc nous familiariser avec elles pour découvrir, par derrière, l'émotion de ceux qui les écrivirent. Mais des « commentaires bien faits » seraient radicalement impuissants à nous en faire goûter le charme. Au reste la chose n'est pas spéciale à la musique. Des poèmes du XVIᵉ siècle peuvent très bien nous rebuter à une première lecture. En les pratiquant quelque peu et en nous familiarisant avec leur langue nous serons vite à même d'en goûter la saveur. Par contre, nous n'arriverions guère à en goûter le charme sur la simple démonstration que leurs auteurs eurent de profondes intentions descriptives et qu'à chaque catégorie de sentiments ils associent fidèlement telle forme de vers, de syntaxe ou tel emploi des épithètes.

En résumé, cette théorie de la compréhension musicale ne nous paraît nullement établie : l'interprétation des deux faits sur lesquels la base M. Pirro étant très sujette à caution. Nous devons toutefois faire une observation. Si on l'admettait comme prouvée, elle légitimerait parfaitement le système de langage musical qu'on prétend trouver chez Bach. Mais du moment que c'est la plus ou moins grande part d'intention expressive qui communique aux œuvres leur puissance d'émotivité, elle condamne par cela même les musiciens (et c'est la presque totalité) qui n'ont pas fait usage du système. Et évidemment cette condamnation en bloc n'est sans doute pas du tout dans les intentions de M. Pirro.

M. Schweitzer s'était trouvé un peu dans le même cas. Voulant justifier Bach il avait cherché à légitimer la mu-

sique descriptive. La conclusion logique de son raisonnement était non pas que la musique descriptive est légitime, mais que toute musique doit être descriptive. Mais dans son étude de Bach son sentiment d'excellent musicien lui avait insensiblement fait oublier la rigueur de son raisonnement théorique. Il ne demandait plus que toute musique fût descriptive, mais que toute vraie musique fût suggestive, fût douée de ce qu'on a appelé un « fond. » Faudrait-il donc, au contraire, prendre à la lettre toutes les démonstrations théoriques de M. Pirro? N'aurait-il pas été entraîné, parfois, dans les parties abstraites de son introduction, à quelques légères exagérations de langage? Devons-nous admettre qu'il ne reculerait même pas devant ces conséquences forcées de ses déductions : devant cette condamnation de la presque totalité des musiciens? A cela il ne nous appartient pas de répondre. Ce serait entreprendre sur les intentions mêmes de M. Pirro. Je crois cependant devoir faire remarquer que ce fléchissement dans la rigueur des abstractions ne paraît pas entièrement improbable. Certes la théorie que nous venons d'exposer et de combattre est indubitablement formulée dans son livre. Les citations que nous avons données sont là pour en faire foi. Quelques indices cependant semblent indiquer que l'absolutisme de ses généralisations n'est peut-être pas aussi irréductible qu'on le pourrait croire. Il faut noter d'abord qu'il ne pousse ses affirmations à l'extrême que lorsqu'il aborde l'étude du cas de Bach. En second lieu, toute la partie vraiment d'ordre général (pages 2 à 8) pourrait assez facilement s'entendre dans un sens très acceptable. Elle pourrait très bien se comprendre ainsi. Lorsqu'il s'agit d'œuvres anciennes, soit qu'elles vous laissent froids, soit qu'elles vous séduisent par l'ingéniosité de leur forme au point que vous y croyez trouver leur raison dernière : ayez garde d'affirmer que leurs auteurs furent dénués de sentiment. Ils pouvaient « parler le langage du cœur aussi énergiquement que les modernes. » Et ce qui pousserait à croire qu'en cet endroit M. Pirro pense non

pas aux œuvres à « intentions, » mais à celles qui sont douées de vertu suggestive qui sont riches d'un fond, c'est cette distinction qu'il établit, à plusieurs reprises, entre les œuvres vraiment « expressives » et celles qui sont le produit « d'un art inanimé. » Encore une fois je ne veux pas empiéter sur la pensée de l'auteur, je ne veux rien affirmer, je note seulement une impression : c'est que, si M. Pirro a édifié une théorie, erronée mais ingénieuse, pour justifier ce qu'il croit trouver chez Bach, il ne serait peut-être pas cependant décidé à la maintenir dans toute la rigueur des conséquences qui ne lui sont pas, tout de suite, apparues.

Si la démonstration de M. Pirro, pas plus que celle de M. Schweitzer, ne parvient à justifier cette particularité attribuée à Bach d'avoir conçu et mis en œuvre un langage musical, nous ne pouvons cependant quitter son introduction sans citer deux très importantes remarques qui s'y rencontrent. Elles ne rentrent plus dans le cadre d'une justification théorique. Elles sont, toutefois, bien plus intéressantes à noter que n'importe quelle généralisation. L'une c'est que Bach en attribuant un sens à certains thèmes, n'a fait que suivre en cela l'exemple de ses prédécesseurs. L'autre c'est que Bach « s'est proposé d'être le chantre de l'Ecriture. Profondément attaché à la religion évangélique, il juge indispensable, pour l'édification des fidèles, que le texte agisse sur eux dans sa plénitude et lui aille au cœur. » Bien des particularités de sa musique pourraient être expliquées par ces deux faits.



Aucun texte nouveau ne nous a été présenté établissant que Bach a réellement voulu faire de sa musique un langage organisé. De même les théories par lesquelles on a tenté de fonder la légitimité de ce langage ne nous ont pas paru convaincantes. Il nous reste maintenant à examiner la question concrète. A-t-on réussi à nous montrer dans les œuvres

du Cantor l'application indiscutable et constante de son soi-disant système expressif? Nous ne pouvons évidemment pas suivre MM. Schweitzer et Pirro dans l'étude de toutes les formes musicales de Bach. Il nous faut choisir un thème de nature expressive sur la signification duquel aucun doute ne semble s'élever. Aucun, semble-t-il, ne peut mieux convenir que le thème dit chromatique. Il se compose d'un dessin par demi-tons, se mouvant, en montant ou en descendant, dans l'intervalle d'une quarte. Les prédécesseurs de Bach en ont usé souvent. Spitta remarque que Bach lui a été fidèle à toutes les époques de sa vie. Et l'on semble s'accorder pour connaître que ce thème a toujours été associé à des idées de douleur ou de tristesse. M. Schweitzer l'affirme nettement (pp. 351 et 384). M. Pirro lui consacre, dans le même sens[1], une étude fort détaillée (pp. 74 à 86, 135 à 139, 163 à 167, 181, 367 à 370, etc...). Notre pensée n'est pas de contester l'appropriation de ce thème à certaines idées tristes. Nous voulons seulement savoir, non pas si chaque fois qu'un sujet triste interviendra on sera certain de voir poindre ce thème, mais simplement si, chaque fois qu'il est énoncé, on est en droit de conclure à l'expression d'un sentiment de tristesse dans les paroles. C'est l'existence seule de ce « parallélisme inaltérable » que nous tenons à vérifier.

Nous suivrons dans l'examen de ce thème le livre de M. Pirro. C'est lui en effet qui donne à son étude les plus longs développements. Sans nous arrêter à l'ordre littéral, nous prendrons l'ensemble des citations qu'il en donne. Nous constaterons d'abord qu'un certain nombre d'exemples doit être mis à part. Le thème chromatique s'y trouve, sans nul doute, mais il est amené par de pures raisons musicales. Il faut donc renoncer à y trouver de certaines intentions expressives. Des autres, nous ferons un second groupe. Dans ce groupe nous verrons si Bach a vraiment voulu

1. « Les suites chromatiques évoquent constamment l'idée de douleur, » p. 84.

toujours associer ce thème à cette seule idée de tristesse ou de douleur.

En certains chorals, notamment, le thème chromatique n'arrive très probablement qu'à titre de simple procédé d'harmonisation. On cite par exemple (Pirro, p. 137), celui qui termine la première partie de la Cantate n° 20. C'est la présence du thème, à la basse, dit-on, qui est la cause du « trouble harmonique. » Il se présente sous ces mots : « Et leur torture finira quand notre Créateur mourra. » Mais comme à la fin de sa Cantate le même procédé revient sous les mots : « Prends-moi, quand il te plaît, Seigneur, dans ton ciel de bonheur. » Il est bien difficile de tirer de là aucune conclusion.

XIX

Dann wird sich en_den die_se Pein
Nimm du mich, wen es dir_ge_fällt

Au même endroit on mentionne le second choral de la Cantate n° 40. Le thème se trouve à la basse. Le chrétien s'adresse à l'antique serpent et lui demande : Pourquoi renouvelles-tu ta piqûre? (A) Le texte ne paraît pas demander

XX

A

Was er_neu'rst du dei_nen Stich

B

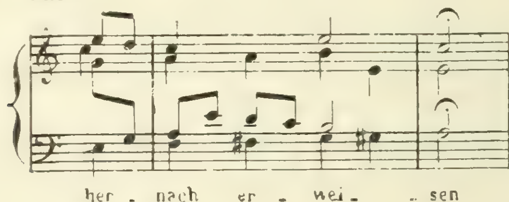
Wer ist, der uns als Chri_sten

particulièrement, en ce passage l'intervention d'un thème triste. Et il faut en plus remarquer que dans le premier choral de cette même Cantate, le thème apparaît sous ces paroles : Qui peut nous blâmer d'être chrétiens? (B) paroles qui ne paraissent pas l'appeler davantage.

Je crois aussi que, dans le choral final de la Cantate 96 (cité par M. Pirro, p. 86), c'est une simple raison harmonique qui a décidé Bach à faire monter chromatiquement la basse. Il est question de porter vers Dieu son esprit, ses désirs et ses pensées. On ne voit pas en effet pourquoi, dans l'hypothèse des intuitions expressives, il aurait limité cette montée aux deux seuls premiers mots.

On pourrait ajouter quelques autres exemples qui ne sont pas cités par M. Pirro. Dans le choral final de la Cantate 25, le fidèle proclame que, non seulement en cette vie, mais même plus tard dans l'autre vie, il veut célébrer la gloire de Dieu. Rien ne justifie littérairement la montée qui se trouve sous ces derniers mots.

XXI



A la fin de la Cantate 47 il est question des biens éternels que le Christ nous a conquis par sa cruelle mort. Si Bach avait eu vraiment des intentions littéraires, c'est sous tous ces derniers mots qu'il aurait placé un passage chromatique

XXII

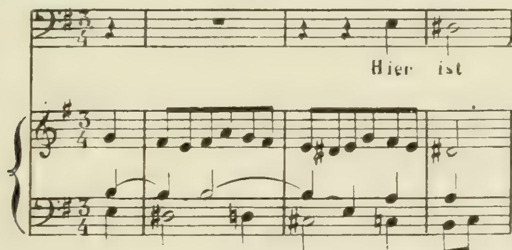


et non pas, comme il le fait, sous la phrase par laquelle le fidèle demande que ces biens lui soient accordés.

Dans d'autres cas, les passages chromatiques arrivent non plus comme un procédé habituel d'harmonisation : mais le développement musical les amène sans qu'on puisse en tirer aucune conclusion au sujet des intentions littéraires de l'auteur.

M. Pirro nous dit par exemple (p. 163) : « Avant qu'il ne leur apparaisse dans la forte poésie imagée de Luther, les fidèles sont déjà préparés, par le chant douloureux et recueilli de la basse continue, à se représenter « le véritable agneau de la Pâque..., consumé d'ardent amour sur le bois de la croix. » L'explication est ingénieuse assurément. Elle l'est même tellement, qu'il est permis de douter que telle fût la pensée du Cantor. Il semble bien plus probable que, dans ces deux mesures, Bach a simplement voulu faire comme une sorte de bref prélude, imitant le début de la mélodie du choral. Voici ce passage qui se trouve au Versus V de la Cantate 4, *Christ lag in Todesbanden :*

XXIII



« Quand le texte rappelle la cruauté de Satan dans la Cantate pour la fête de saint Michel (n° 19), un fragment de la gamme chromatique se fait entendre (Pirro, p. 77). » Or voici le sens de cette fin du chœur initial : Mais Michel est vainqueur et la cohorte qui l'entoure ruine la cruauté de Satan. Il s'agit donc d'un chant de victoire. De fait, si le soprano suit cette marche descendante, le passage ne donne pas cependant une impression bien nette de chromatisme.

Il n'évoque nullement des idées de cruauté, ni même les tristesses ou douleurs provenant du fait de la cruauté de Satan. Si l'on tenait absolument à lui trouver un sens expressif, ce serait plutôt celui de l'abaissement de Satan sous la troupe de l'archange. Cette intention se marquerait dans la marche parallèle descendante de la basse et du soprano. L'explication la plus probable à mon avis serait la suivante. L'auteur a passé au ton de *mi* mineur sous la première énonciation du mot *Grausamkeit* (cruauté). Avant de repasser en *la* mineur pour revenir au ton initial d'*ut* majeur, il sent la nécessité d'accuser un peu cette tonalité de *mi* mineur. C'est à cela que sont consacrées les quelques mesures où se trouve précisément ce « fragment de gamme chromatique. » J'engage vivement le lecteur à examiner avec soin cette page que sa longueur m'empêche de donner ici en extrait.

« Dans l'accompagnement du choral : « Christ, Agneau de Dieu, toi qui portes les péchés du monde, » les hautbois annoncent, de même, le motif de la Rédemption sanglante, à la fin de la Cantate *Du wahrer Gott und Davids Sohn*, nº 23 (Pirro, p. 163). C'est très vrai, mais comme les paroles sont répétées trois fois et que c'est seulement sous la première que se dessine ce motif je ne vois guère ce qu'on en peut conclure.

La même observation s'impose au sujet de la montée qui se trouve (Cantate 43) sous les mots : « Je regarde vers lui avec un ardent désir (Pirro, p. 86), » les mêmes paroles se trouvant répétées, deux lignes plus loin avec une illustration musicale différente.

XXIV

A

und schau' ihm sehn - - lich nach,

B

und schau' ihm sehn - - - - - lich nach

Le cas est identique pour le bel air de basse de la Cantate 49. Il s'y trouve bien, comme le remarque M. Pirro, p. 85, une courte montée chromatique d'une tierce sous le mot *Verlangen* (désir). Il est évident cependant que le développement musical seul amène cette montée. Le mot est répété six fois et c'est deux fois seulement que Bach l'accompagne ainsi.

Il est difficile pareillement de voir une intention littéraire dans l'exemple de la *Rathswahl-Kantate* (n° 71) transcrit par M. Pirro p. 76. Sans doute le soprano marche par intervalles chromatiques sous les mots : « A travers maint rude passage. » dans l'air avec choral. Mais ce passage, le seul traité ainsi, est loin d'exprimer l'idée la plus triste d'un texte où il est question de plaintes, du péché et de la honte et enfin des tombeaux paternels.

La citation donnée (p. 78) d'une ligne du premier chœur de la Cantate 80, paraît assez probante de prime abord. Cette

XXV



descente paraît bien être volontairement consacrée à souligner les mots : « Sa cruelle armure. » Il s'agit du démon. En y regardant de près on constate qu'elle n'est pas autre chose qu'une légère variante de la phrase mélodique consacrée à ce vers du célèbre choral de Luther.

Voici la mélodie telle qu'elle est exposée en quelque sorte officiellement à l'orchestre.

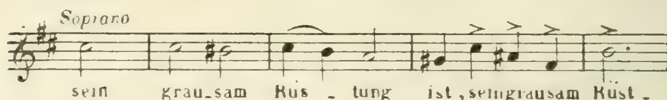
XXVI



On voit qu'il suffit de dédoubler le sol en deux noires (sol dièze et sol naturel) pour avoir exactement la descente qu'on prétend être associée spécialement à l'évocation de la

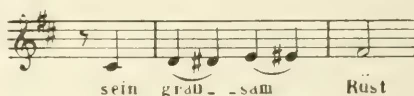
cruelle armure du démon. En réalité cette page est construite uniquement sur un thème composé de cette mélodie du choral et d'une seconde partie que Bach lui a surajoutée. Ce thème est exposé complètement dès le début par le soprano.

XXVII



Il faut remarquer que la répétition des mots « sa cruelle armure. » sous la seconde partie du thème, se fait tantôt dans la forme ci-dessus et tantôt dans la suivante.

XXVIII



A la fin, Bach ayant à marquer l'accord de fa dièze majeur, il fait monter le soprano jusqu'au fa dièze par le dessin de l'exemple XXVIII. Puis tout naturellement il le ramène au do dièze par celui de l'exemple XXV qui n'est, comme nous l'avons vu, qu'une variante de la mélodie du choral. On voit donc que l'intention de Bach, en cet endroit, est beaucoup moins certaine qu'on ne serait tenté de le croire.

Que dire encore de la forme chromatique du chant sous les mots suivants : « Ne murmure pas, ô cher chrétien, si quelque chose n'arrive pas selon tes veux? » (Cantate 144, transcrit par M. Pirro, p. 85). Qu'en inférer alors que ces mots sont redits cinq fois et que c'est une fois seulement que se présente cette particularité?

Sans nous occuper de la ritournelle de l'air d'alto de la Cantate 151 que cite M. Pirro, p. 164, je veux joindre à ce groupe quelques autres exemples qui n'ont pas été relevés, je le crois du moins, ni par M. Pirro, ni par M. Schweitzer.

Une phrase chromatique est jointe par exemple aux mots « son humaine existence » dans le duo final de la Cantate 91.

Il suffit de lire le duo jusqu'à la fin pour se rendre compte que Bach a voulu simplement introduire à cet endroit un nouvel élément de développement. On constatera notamment qu'il ne se prive pas du tout de répéter les mêmes mots voire d'autres phrases musicales. — La traduction des mots « ad te clamavi » dans la Cantate 131 (*Aus der Tiefe, rufe ich*), est répétée très fréquemment et, une fois seulement (un peu avant la lettre B), le thème chromatique ascendant se dessine à l'orchestre. — Pour de simples raisons de développement, aussi, se mêlent des dessins chromatiques au chœur initial de la Cantate 179. — Je ne vois pas non plus qu'on puisse attribuer une signification bien particulière aux montées chromatiques des violons dans les ritournelles de l'air de soprano de la Cantate 186. — Pourquoi pas aussi vouloir trouver un sens particulier à la montée chromatique de la basse qui arrive subitement dans le second kyrie de la *Messe* en *si* (un peu après la lettre B)?

Dans certains cas le thème chromatique, amené toujours par le développement, arrive un peu à la manière d'une conclusion, d'une coda. Le morceau a présenté un certain nombre de notes altérées et alors, à la fin, comme pour accuser plus vivement les traits qui s'y trouvaient épars, Bach fait intervenir le thème chromatique. Il en fait une espèce de péroraison qui renchérit quelque peu sur le sens général du discours.

Voici par exemple l'air de ténor de la Cantate 2. M. Pirro en cite un passage en haut de la page 79 de son ouvrage. Cet air se divise musicalement en deux parties. La première, celle qui nous intéresse, est consacrée à des paroles dont le sens me paraît être le suivant. De même que le feu purifie l'argent, de même la croix nous conduit à la parole divine. Trois fois le mot Kreuz (croix) est répété sous des dessins pas spécialement déchirants. A la quatrième et dernière le ténor le chante sur le thème chromatique.

L'air d'alto de la Cantate 43 (Pirro, p. 167) pourrait se diviser en trois parties, si l'on considère la partie vocale. La

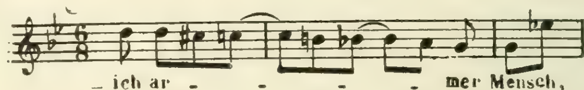
première traite les paroles « je vois déjà en esprit comment, assis à la droite de Dieu, il confond tes ennemis ; » la seconde s'applique à ces mots « pour tirer ses serviteurs de la misère. » Cette partie présente plus de notes altérées que la première. Aussi, en manière de péroraison, le thème chromatique apparaît-il à la fin, à la basse de l'orchestre et aussi à la partie de chant.

XXIX



M. Pirro, p. 78, note que la suite descendante est « jointe à ces mots : *Moi, homme misérable,* » dans la Cantate 55.

XXX



Ainsi présentée à l'état isolé, cette citation pourrait faire croire, en effet, à une formelle intention expressive de Bach. Il est donc bon de faire observer que ces mots, « Moi, homme misérable, » sont auparavant chantés quatorze fois sans que le thème chromatique leur soit joint. Et voilà qui montre bien que Bach ne l'a employé ici qu'à titre de coda. La première partie de cet air initial de ténor commente ces paroles : « Moi, homme misérable, esclave du péché, je vais devant la face de Dieu comparaître avec crainte et tremblement devant son tribunal. » Or, à la fin de cette partie, sous les mots : crainte et tremblement, la même coda apparaît.

XXXI



On pourrait joindre à ces exemples les passages suivants des Cantates 56 et 81.

Le magnifique air de basse qui ouvre la Cantate 56 se divise musicalement en trois parties. La dernière est traitée dans le genre *arioso* : nous n'aurons pas à y rechercher la particularité qui nous occupe. Les deux autres sont construites sur le thème exposé dans l'introduction instrumentale. Elles traitent les paroles que voici : « Je veux porter avec amour la croix donnée par les chères mains divines, la croix qui me conduira, après mes peines, près de Dieu dans la Terre promise. » Or les deux fois, lorsque chacune de ces deux parties va se terminer, sous les mots *tragen* et *Plagen*, la voix expose une variation très reconnaissable du thème chromatique descendant. Il faut noter aussi que cette même variation se trouve déjà à la conclusion de l'introduction instrumentale. Supposons qu'on ouvre cette partition pour la première fois. Si l'on n'étudiait pas l'ensemble de *l'aria* et qu'on s'en tienne au passage où il est question des peines, on serait évidemment tenté de croire que Bach

XXXII



s'est servi de ce chromatisme pour illustrer spécialement ce mot.

On ne peut pas non plus considérer comme autre chose que comme une sorte de coda [1], la fin de l'air de basse de la Cantate 81 : « afin qu'aucun malheur ne l'atteigne. »

XXXIII



1. Un exemple analogue peut se trouver dans l'air de ténor de la Cantate 13 à la seconde répétition du mot « peine. »

Les mêmes mots ont en effet été déjà répétés quatre ou cinq fois et avec une illustration musicale toute différente.

Dans les exemples qui précèdent, le thème chromatique a été amené non pas en vertu d'intentions expressives mais uniquement comme procédé d'harmonisation ou comme conséquence du développement musical. Dans ceux que nous allons maintenant étudier, on peut admettre, au contraire, que c'est bien le texte poétique qui a engagé Bach à en faire usage. C'est là que notre étude devient intéressante. Bach a-t-il vraiment, comme on le soutient, voulu faire de ce thème l'expression fidèle et constante de l'idée de tristesse et de douleur? C'est ce qu'un examen attentif va nous montrer.

Ce qui frappe tout d'abord c'est l'usage vraiment fréquent que Bach fait de ce thème comme harmonie imitative.

La basse descendante employée au début de la Cantate *Weinen, Klagen* n° 12 est sûrement employée pour renforcer les exclamations éplorées qui traduisent les mots : « plaintes et larmes. » Au reste le ténor, ainsi que le cite M. Pirro, p. 77, les chante précisément sur ce dessin. On sait que c'est de ce chœur que le maître a tiré le *Crucifixus* de sa *Messe en si*.

Les mots « soupirer et lamentablement pleurer » sont toujours accompagnés d'un gémissement chromatique à l'orchestre dans la Cantate 13 (Pirro, p. 165).

Dans la Cantate 15, dans le duo de soprano et d'alto, c'est évidemment les pleurs que Bach a voulu imiter dans le motif descendant qu'il associe aux mots : « Vous gémissez en soupirant, vous pleurez » (Pirro, p. 75).

La Cantate 94 (Pirro, p. 164) renferme un récitatif avec choral assez particulier du reste, en « forme variée. » La mélodie est celle du choral *O Gott, du frommer Gott*. Il est infiniment probable que le thème chromatique dont il l'accompagne est dû aux premiers mots du texte : « Le monde se désole. »

Un exemple très caractéristique de cet emploi expressif

se rencontre au début de la Cantate 103 (Pirro, p. 165) sous les mots « vous pleurerez. »

XXXIV



Le début du célèbre cantique de Hans Bach *Pourquoi t'affliges-tu mon cœur?* dans la Cantate 138 a certainement commandé la forme chromatiquement éplorée de la basse donnée par Bach aux trois premiers vers du choral (Pirro, p. 79).

C'est enfin dans cette catégorie que nous devons ranger le récitatif de la *Johannes-Passion* où il est question des larmes amères de saint Pierre.

En second lieu nous constatons que Bach souligne chromatiquement, non pas toujours, mais assez souvent, le mot *Sünde* (péché).

A la vérité deux des exemples donnés par M. Pirro (p. 77 et 78) ne paraissent pas particulièrement probants. C'est d'abord celui du chœur initial de la Cantate 4.

XXXV

Soprano
für un - - - ser.
Alto
den für un ser Sünd' ge - ge - - -
Ténor
- den
Basse
ban_den. für un - ser Sünd' ge - - ge -

Je me demande jusqu'à quel point « ce court motif chromatique des basses » peut être sérieusement invoqué. Et ce

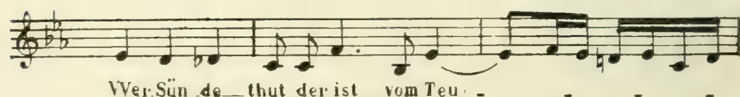
qui me confirmerait dans cette hésitation c'est que, au Versus III, sous le même passage de la mélodie (avec d'autres paroles) un petit dessin chromatique se rencontre également.

XXXVI



L'autre exemple est emprunté à l'air d'alto de la Cantate 54 « Qui le péché commet, celui-là est à Satan. »

XXXVII



Est-il vraiment loisible, pour une seule note altérée dans un motif qui en somme n'a rien de chromatique, de conclure à une intention certaine du compositeur ?

Quoi qu'on en décide, il est certain que Bach, se confor-

XXXVIII



mant en cela à la tradition, souligne fréquemment le mot de péché, de faute. Dans le chœur sur le choral de Kugelmann *Nun lob ! mein' Seel !* (Cantate 28, citée par P., p. 84) il est assez probable en effet que les dessins chromatiques ne viennent qu'à un endroit déterminé à cause des paroles « Le Seigneur t'a pardonné ta faute. »

De même dans le chœur de la Cantate *Aus tiefer Noth* (38, citée par P., p. 139). Quand on arrive à la traduction du passage *si iniquitates observaveris*, il paraît très vraisemblable que c'est à cause des mots *Sünd' und Unrecht* (iniquité) que Bach fait intervenir des dessins chromatiques.

XXXIX

was Sünd' und Un - - recht,
Un - recht ist ge - - tham, was Sünd' und Un - - recht
Un - recht ist ge - - than was Sünd' - und Un - - recht was
Sünd' und Un - recht ist ge - - than was Sünd - und

Après l'imitation des gémissements et le soulignement de l'idée de faute, nous trouvons une troisième idée que Bach tente de traduire au moyen du thème chromatique. Il prend dans ce cas une forme un peu spéciale. Il est placé à la basse qui marche par doubles croches et monte ou descend d'un demi-ton à chaque groupe de doubles croches. Bach use de ce procédé lorsqu'il veut donner une solennité particulière aux paroles ou en marquer la signification effrayante. Je n'ai pas souvenir que M. Pirro cite aucun de ces exemples. L'un d'eux, celui de la Cantate 46 est noté par Spitta et par M. Schweitzer, p. 383.

La marche de la basse sous les mots herrlich (éclatante)

et verherrlicht (glorifié) dans le premier chœur de la *Johannes-Passion* pourrait être présentée comme un cas de solennisation des paroles. Je reconnais d'ailleurs que la marche chromatique n'est que bien brièvement accusée.

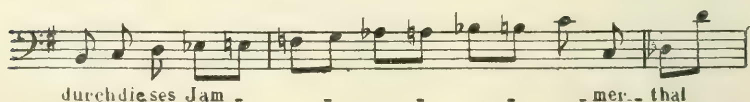
Elle se marque au contraire très nettement dans l'air de basse de la Cantate 46. Evidemment Bach a voulu, ici, donner une impression de terreur. Il s'agit en effet dans le texte de la lourdeur intolérable du châtiment promis à Jérusalem ainsi que la foudre vengeresse qu'elle a allumée par la multitude de ses fautes.

La même intention est visible dans l'air de ténor de la Cantate 81 quand le continuo monte par demi-tons lorsqu'il est question des vagues écumantes des torrents de Bélial. Il n'y a donc pas lieu de s'étonner de retrouver ce procédé dans le premier air de la Cantate 154 sur ces paroles : ô mot terrible (*Donnerwort*) à mes oreilles.

Dans une quatrième catégorie nous rencontrons un emploi fort curieux du thème chromatique. Bach en use pour traduire des sentiments assez divers. Ce qui permet de grouper ensemble ces divers exemples c'est qu'ils présentent tous ce point commun de traduire une tension, une exaltation du sentiment. Mais la nature de ces sentiments est souvent fort différente. Parfois c'est un eenvolée de lyrisme dans la pièce. D'autres fois nous sommes, chose étonnante de prime abord, en pleine expression de la joie. L'attendrissement du fidèle au souvenir de la bonté de Dieu ou sa ferme confiance en sa miséricorde font fléchir en chromatisme la ligne mélodique.

M. Pirro (84) cite un passage très intéressant du récitatif de basse de la Cantate 91.

XL



Le récitatif debute très simplement. « O chrétienté ! dit

le texte, prépare-toi à recevoir le Créateur, comme un Hôte, le Fils de Dieu vient à toi. Ah! laisse toucher ton cœur par un tel amour. » Et lorsque le texte annonce : « Il vient vers toi, pour te conduire jusqu'à son trône à travers cette vallée de larmes, » alors le ton ordinaire du récitatif est abandonné et le chanteur, dans un éclat de lyrique reconnaissance, s'élance dans la montée éperdue que nous citons ci-dessus.

L'élan est moins vif dans les deux exemples suivants. On ne peut mettre en doute cependant que Bach y ait voulu exprimer un sentiment de reconnaissance attendrie. L'un est emprunté au duo de la Cantate 10 (Pirro p. 164). Ce duo a pour texte la traduction de ce verset du Magnificat : *Suscepit Israël puerum suum : recordatus misericordiæ suæ.* Le sens des paroles et le caractère de la musique justifient, semble-t-il, notre interprétation.

XLI

Tenor

Er den_ _ket der__ Barm her_ _zig _ keit
(Il songe à sa mi _ sé _ ri _ corde)

L'autre se trouve au milieu du chœur de début de la Cantate 66 (Pirro, 78).

XLII

Andante ♪ = 96

Alto

Ihr kön_net ver_

Basse

Ihr kön_net ver _ ja _ gen das Trau_ _ _

-ja - gen das Trau - - - ern, das Fürchten das äng-

- - - - - - - - - ern, das Fürch-

La Cantate est pour le lundi de Pâques, pour une fête joyeuse, par conséquent. Le sens général du chœur est celui-ci : Réjouissez-vous, le Sauveur vit et règne en vous. — Vous pouvez chassez l'affliction et la crainte, le Sauveur réconforte les siens. Dans son ensemble on peut dire que la musique de ce chœur est de caractère nettement joyeux. Au début de la seconde partie, avec le passage que nous citons, apparaît en effet le thème chromatique. M. Pirro estime que l'intention de Bach est « d'interpréter étroitement » le mot affliction. Il me semble qu'on pourrait tout aussi justement ne voir à cet endroit que l'expression d'une tendre reconnaissance. M. Schweitzer remarque que ce chœur (p. 404) « forme un tout entièrement homogène. » La persistance, à la basse, du rythme en doubles croches qui se poursuit depuis l'introduction, montre bien que Bach a voulu lui conserver son caractère d'unité. Seulement, au rappel de la joie qui fut portée en ce monde par la Nouvelle Loi du Christ, une nuance d'émotion reconnaissante fait fléchir les lignes nettement dessinées des précédents motifs joyeux. Cela n'a rien que de naturel. On vous évite un léger désagrément : vous remerciez sur un ton net et de sonorités précises. On vous promet que toute crainte est dissipée au sujet par exemple de la santé d'une personne très chère :

votre remerciement s'empreindra sûrement d'inflexions chromatiques. Bach était un chrétien de ferveur convaincue : un peu d'émotion attendrie devait le gagner sûrement au rappel de ce que la rédemption lui permettait de chasser la tristesse — la profonde tristesse qui était inhérente à la servitude de l'ancienne loi.

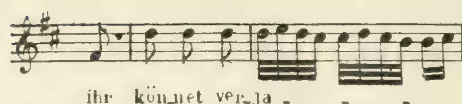
Psychologiquement parlant, cette explication paraît bien soutenable. J'ajoute qu'elle tire une nouvelle force de l'examen de la partition. Dans le passage transcrit plus haut si l'on y trouve la note d'un sentiment ému, je ne crois pas qu'il éveille des idées d'affliction et de terreur. Si Bach avait voulu traduire des idées si différentes des idées joyeuses du début il eut tracé une démarcation tranchée entre les deux parties de ce chœur. Or cette démarcation existe si peu que, ainsi que nous l'avons remarqué, le même rythme d'accompagnement se poursuit dans tout le morceau. De plus, sitôt après le premier instant d'attendrissement passé, le retour à la joie pascale se marque par un certain nombre de détails. Tel est par exemple ce rappel des rythmes rapides

XLIII

Alto
Furch - - ten, das
Basse
Trau - - - ern, das

de la première partie : ou encore cette transformation joyeuse du motif primitivement chromatique.

XLIV



Dans trois autres cas Bach ne paraît avoir mêlé le thème chromatique à sa trame musicale que dans le simple but de marquer l'insistance pleine de foi de la prière.

Voici, d'abord, le chœur initial de la Cantate 150 *Nach dir, Herr, verlanget mich :*

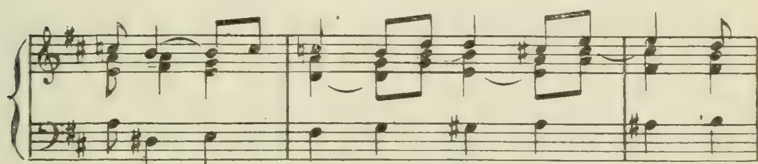
XLV

Soprano
Nach dir, Herr, dir
Alto
Nach dir, Herr, ver_lan_get
Ténor
Nach dir, Herr, dir Herr. ver_lan_ _get
Basse
Nach dir, Herr, ver_lan_ _get mich ver lan_ _get

M. Pirro estime (p. 76) que le thème chromatique « sert à interpréter le désir avide et douloureux de l'âme enivrée de Dieu. » Cela peut paraître vraisemblable à ne regarder que l'entrée de l'alto qu'il donne en citation. Mais considérons l'ensemble du morceau. Il traite le début du Psaume XXV (Vulgate XXIV) « Vers toi j'aspire, Seigneur. Mon Dieu en toi je me confie. Que je n'aie pas de confusion! Que mes ennemis ne se réjouissent pas à mon sujet. »

En somme c'est plutôt un sentiment de confiance et d'espoir qui se dégage de ce texte. Au début, sous les mots : j'aspire à toi, la musique présente un accent, je ne dirai pas de douleur, mais d'imploration assez marqué. Après cet appel, la confiance joyeuse en la bonté divine se marque nettement. Ce sont d'abord les rapides vocalises sur les paroles : en toi je me confie. C'est ensuite le passage « ne me laisse pas tomber en confusion » où l'on pourrait démêler une variation du thème chromatique. Un exemple typique du lyrisme de la prière se trouve au passage *Adagio* sous les mots *zu Schanden* (en confusion).

XLVI



Enfin, bien qu'il soit nettement chromatique, ce thème de la fugue finale (qu'on se garde bien de citer) ne peut pas être considéré comme autre chose qu'un motif de joie confiante.

XLVII



La Cantate 131 (Pirro, p. 84) illustre musicalement la traduction du *De profundis*. Après les déplorations du début le Psaume se termine sur une parole d'espoir. Déjà, dans l'avant-dernier verset, Bach marque énergiquement les mots *et copiosa apud eum redemptio* (*und viel Erlosung bei ihm*.) Au dernier, *Et ipse redimet Israël ex omnibus iniquitatibus ejus*, il consacre une fugue d'une allégresse vraiment triomphale. Ce n'est évidemment que pour renforcer l'exaltation du sentiment qu'il lui donne le thème chromatique pour contre-sujet.

XLVIII

Soprano

Und er wird Is ra el er lö - - - - -

Basse

aus al - len sei - nen Sün

M. Pirro cite encore (p. 77) une suite chromatique descendante sous les mots : « Ne permets jamais que Satan puisse nous torturer. » Ainsi présentée, cette citation semble bien prouver que Bach a voulu, par cette suite, rappeler les tristesses causées par l'antique ennemi. Telle n'est peut être pas cependant son intention. Dans ce chœur final de la Cantate de Noël n° 63, le texte prie Dieu de faire bon accueil à nos prières. Le début de la musique est empreint d'une sereine solennité. L'imploration se fait plus touchante avec ces mots : « Permets que les remerciements que nous te présentons résonnent agréablement pour toi, et conserve-nous en ta bénédiction. » Enfin la gradation s'accentue et la vive foi du croyant s'affirme énergiquement avec le passage final. Comme dans la Cantate précédente (n° 131), le chromatisme du contre-sujet est destiné non pas à rappeler les tristesses des embûches infernales, mais bien à communiquer un caractère plus tendre, plus expressif à la confiante prière du chrétien.

XLIX

Soprano

das uns Sa - tan mö ge quä - len; lass es nie - mals nicht ge - scheh'n

dass uns Sa - tan mö - ge quä -

dass uns Sa - tan mö - ge quä - len, - lass es - nie -

dass uns Sa - tan mö -

Enfin si l'on hésitait encore à reconnaître cet emploi du thème chromatique pour rendre toute exaltation, en général, du sentiment, je demande qu'on veuille bien se reporter au chœur n° 23 de la *Johannes-Passion*. Voici le début de la partition de piano qui n'est du reste que la réduction exacte des quatre voix :

L



Or quel est le sujet de ce chœur? Les Pharisiens et les Juifs répondent à Pilate qui leur a demandé de quoi ils accusent le Christ. Ils répondent du reste à côté de la question ; mais dans l'ambiguïté même de leur répartie on devine leur parti pris de haine. « Si cet homme n'était pas un malfaiteur, nous ne l'aurions pas livré. » C'est certainement la violence de cette haine, l'acharnement des Pharisiens sur une victime qu'ils ne veulent à aucun prix laisser échapper, que Bach a voulu souligner en mêlant le thème chromatique à la trame de ce chœur. — En somme ce groupe nous éclaire d'une manière très instructive sur la liberté avec laquelle Bach savait user des ressources de son art. Il a très bien senti que, toutes les fois que le cœur est gagné par l'émotion ou la passion, le chromatisme est de mise en musique. Et ce chromatisme, qu'on croyait (et que beaucoup croient encore aujourd'hui) réservé à l'expression de la tristesse il n'a pas hésité à l'employer pour traduire soit la joie qui va jusqu'à l'attendrissement (exemples XLI et XLII), soit la foi qui se hausse à un espoir plein d'allégresse (exemples XLVII, XLVIII, XLIX), soit même l'acharnement d'une haine implacable (exemple L). Moins que jamais, au reste, cet emploi doit nous surprendre. N'avons-nous pas vu, en

Tristan, de quelle ressource est le chromatisme pour rendre les nuances les plus exaltées de l'amour passionnel?

Il ne nous reste plus à voir, maintenant, que les quelques exemples où l'apparition du thème chromatique est sûrement liée à une idée de tristesse. Beaucoup seront surpris, je gage, de leur extrême petit nombre.

Voici d'abord le récitatif d'alto de la Cantate 11 (Pirro, p. 164). Les paroles en sont évidemment mélancoliques. Le fidèle s'adresse au Christ qui, par son Ascension, a quitté cette terre. Ah! reviens bientôt! lui dit-il. Mets un terme à mon triste état sinon chaque instant détesté deviendra pour moi comme des années. Sur ces paroles Bach a écrit un récitatif d'une expression pénétrante et plaintive. Il paraît bien certain ici que c'est pour en renforcer le caractère de tristesse qu'il fait descendre par demi-tons toute sa basse continue. En voici le début :

LI

Ach ja! so komme bald zurück! Tilg' einst mein trauriges Gebärden sonst

Du choral final de la Cantate 60, M. Pirro cite l'avant-dernière phrase. Et il a parfaitement raison de dire (p. 137) qu'ici le « thème chromatique descendant est évoqué par des mots de sens douloureux. » On pourrait rapprocher de ce passage cette variation empruntée à l'air de soprano de l'*Ode funèbre* (n° 198).

LII

O Schmerz- - - - - - zens wort!

L'expression elle-même de « douloureuse parole » dispense de tout commentaire.

Tout le premier chœur, en forme de fantaisie de choral, de la Cantate 78 [1] est empreint d'une saisissante mélancolie.

1. Au sujet de cette Cantate, M. Pirro remarque (p. 80-86) que le thème chromatique suivant qu'il est ascendant ou descendant prend souvent chez Bach une signification particulière. « Au lieu de dépeindre l'affaissement dans le mal, la mélodie (ascendante) symbolise la rédemption. » Je ne crois pas qu'il y ait lieu d'établir cette distinction. Dans les exemples qu'il donne du thème ascendant, M. Pirro en cite qui ont trait à l'idée de rédemption et d'autres à l'idée du désir (Verlangen) de l'âme vers Dieu. Ceux qui se rapportent à l'idée du désir rentrent tous dans la catégorie des exemples dont on ne peut tirer aucune conclusion précise au sujet des intentions expressives de Bach (Se reporter plus haut pp. 56, 48, 50, 42, 41, 40, 38).

Et n'en fut-il pas ainsi, que la citation donnée par M. Pirro, p. 76, du début de la Cantate 150 (reproduite ici, ex. XLV) suffirait à montrer que Bach traduit aussi bien cette idée de désir (Verlanget mich) par le thème descendant.

Au sujet de l'idée de rédemption, M. Pirro cite deux motifs ascendants, l'un sous ces mots, « Le Seigneur rachètera Israël de tous ses péchés » (ex. XXXIX), l'autre sous ce vers « Le Seigneur t'a pardonné ta faute » (ex. XXXVIII). Le premier cas peut sembler assez probant au premier abord. Il est en effet question de rédemption dans les paroles et, en second lieu, le thème revient toujours sous la même forme ascendante. Si l'on veut bien se reporter à nos exemples LIII et L, on verra que le thème ascendant est employé souvent pour traduire des idées très différentes de celle de rédemption ou purification. Et si le thème revient toujours sous la forme ascendante cela tient à ce qu'il est une partie intégrante du développement musical. Il sert de contre-sujet au thème de la fugue. Il en est de même dans les cas analogues. Ainsi dans le chœur cité, ex. XLIX, qui est d'un sentiment très voisin, le motif est cependant descendant mais il s'expose toujours ainsi parce qu'il remplit le rôle d'une sorte de contre-sujet. Mais lorsque le thème chromatique arrive non pas comme partie rigoureusement intégrante du développement, lorsqu'il s'expose seulement aux parties accompagnantes, on peut presque poser en principe qu'il apparaît toujours sous les deux formes. M. Pirro le constate (p. 80) pour la Cantate 78. On peut le constater également dans la Cantate 28, « Le Seigneur t'a pardonné tes fautes. » Il suffit de regarder la partie d'alto de notre ex. XXXVIII. Si l'on veut s'édifier plus complètement on peut voir encore notre ex. XXXV (de la Cantate 4), l'ex. XXXIX (Cantate 38), les ex. XXV et XXVIII (Cantate 80), l'ex. XXIX (Cantate 43). Si l'on ne possédait pas d'autres points de comparaison ce passage justifierait curieusement la distinction entre les deux thèmes. La basse monte en effet sous les mots « pour tirer ses serviteurs » et l'alto chante le mot « misère » en forme descendante.

M. Pirro (p. 79) semble dire que le motif chromatique est seulement « employé dans l'accompagnement vocal des premiers vers. » « Jésus, toi qui as, par ta cruelle mort, arraché mon âme à l'enfer et l'as tirée de la détresse.... » En réalité le motif chromatique se retrouve sous toutes les phrases du choral de Grummer, aussi bien dans le début que dans cette fin : « Toi qui m'as révélé de telles choses par ta douce parole, sois maintenant mon refuge. » Tout au plus pourrait-on noter qu'elle disparaît parfois, mais d'une façon toute momentanée, dans certains des interludes qui séparent chaque phrase du choral. La chose est, au reste, d'un minime intérêt. Le fait important c'est que, traité en cette forme chromatique, tout ce premier chœur dégage une impression de touchante tristesse. Je renonce à en donner des fragments qui, étant isolés, perdraient de leur signification. La lecture seule du morceau peut permettre de s'asurer de l'exactitude de ces quelques observations.

Enfin il ne reste plus à considérer que les morceaux composés sur le choral *Ach Gott, wie manches Herzeleid.* M. Pirro cite (p. 79) le chœur initial de la Cantate 3, et (p. 78) le duo de soprano et basse de la Cantate 58. Nous y joindrons le choral pour ténor solo qui se trouve au milieu de la Cantate 44.

Les paroles de ce choral sont manifestement tristes. « Ah! Seigneur, combien de peines s'élèvent contre moi en cette vie. Il est plein de tribulations l'étroit chemin que je dois parcourir pour arriver au ciel. » Dans les trois développements musicaux que nous venons de citer, le thème chromatique apparaît fidèlement. Nous admettrons donc qu'il est mis en œuvre en souvenir de la tristesse du texte. Ce n'est pas qu'aucun d'eux s'élève à des accents bien déchirants. Mais à défaut d'autre explication, celle-ci est la plus plausible.

La Cantate 44 *Sie werden euch* est la plus ancienne. On la date de 1723 à 1727. Les mouvements chromatiques reviennent assez souvent dans le choral pour ténor. Le thème

proprement dit ne s'y énonce complètement que deux fois. En voici un exemple.

LIII

Ténor

Ach Gott, wie man_ches Her_ _ze_ _leid

Dans de duo de la Cantate 58, qu'on date de 1733, il se présente une particularité assez singulière. Le soprano chante la mélodie du choral, et la basse, qui dialogue avec lui, lui prodigue des paroles d'encouragement. Or, chose curieuse, c'est soit au chant de la basse, soit à son accompagnement que sont exclusivement réservés les dessins chromatiques. M. Pirro cite la descente d'une quarte qui se trouve sous le mot *Schmerze* (douleur). Il ne faudrait pas croire cependant que Bach a voulu « faire un sort » spécial à ce mot. La descente chromatique se dessine tout au long de la partie de basse. Si le thème s'énonce plus complètement à cet endroit (A), c'est qu'on arrive à la fin du morceau et que Bach y dessine une de ces codas que nous avons déjà eu occasion de signaler. La preuve c'est que pareille chose s'est déjà produite à la fin de l'introduction instrumentale (B).

LIV

A Basse

nach dem Schmer_ _ _ _ _ _ze

B

Dans le troisième traitement musical de ce choral *Ach Gott* (Cantate 3), c'est à la basse du quatuor vocal que Bach confie la mélodie. Le prélude instrumental expose en effet « une sorte de variation du motif chromatique descendant » (Pirro, p. 78). Il n'est peut-être pas très exact de la présenter comme « appliquée aux paroles par lesquelles débute ce chœur. » Cela prêterait à croire que Bach a encore mis

LV

Alto

Ach Gott, wie man_ches Her_-ze_leid, wie manches Her_-ze_leid,

en œuvre, ici, le procédé du soulignement de détail. Or il n'en est rien. Cette « sorte de variation » fait les frais des parties instrumentales et des interludes placés entre chaque phrase du choral. Elle revient aussi dans les voix qui se superposent à la mélodie traditionnelle que chante la basse. C'est elle, par conséquent, qui donne à l'ensemble du morceau son expression, sa teinte caractéristique. Il est même intéressant de constater que c'est précisément en dehors du choral, dans les interludes et dans les parties purement orchestrales qu'elle atteint à son entier développement et à sa véritable puissance expressive.

En somme ce thème soi-disant réservé particulièrement à l'idée de douleur, de tristesse n'intervient véritablement avec cette intention que dans un nombre de cas entièrement limité. Nous trouvons un court récitatif (Ex. LI) et une brève harmonisation de choral (Ex. LIII). Le seul cas où il communique vraiment à la musique un caractère de mélancolie est le début de la Cantate *Jesu, der du meine Seele*. Nous avons en effet noté de curieuses particularités dans les deux Cantates citées sur le choral *Ach Gott*. Et il n'est pas absolument certain qu'il se dégage de leur audition une impression de bien réelle tristesse. Il existe cependant dans l'œuvre de Bach, dans les Passions[1], notamment, des pages

1. Un fait extrêmement frappant c'est que ce thème ne se rencontre pas

de réelle affliction. (Pages plus rares, du reste, qu'on ne se plaît à le dire.) Comme d'une part, le thème chromatique n'y intervient pas, et comme, d'autre part, ce thème lorsque Bach l'emploie, est affecté à des idées d'essence fort variée : nous pouvons bien conclure que Bach n'a jamais songé à s'astreindre à la servitude de ce langage musical précis qu'on veut lui attribuer.

Pour que notre étude soit entièrement complète nous devons encore examiner une certaine catégorie d'œuvres instrumentales. Ce sont les chorals pour orgue. Ces pièces sont construites en effet sur des mélodies auxquelles étaient associées des paroles traditionnelles. Il se pourrait, dès lors, que le sens des paroles, présent à l'esprit de Bach, comme à celui de ses contemporains, ait eu un certain écho dans la musique. M. Schweitzer affirme notamment, page 339 : « Les petits chorals sont le dictionnaire de la musique de Bach. C'est de là qu'il faut partir pour arriver à comprendre ce qu'il veut dire dans les Cantates et dans les Passions. » Voyons donc ce qu'il faut retenir de cette affirmation, au moins en ce qui touche au thème spécial dont nous suivons l'étude.

Dès le début nous pouvons poser, en principe, que l'étude de ces chorals ne change rien aux conclusions de notre étude des Cantates et des Passions. C'est dans une dizaine de chorals seulement qu'apparaît le thème chromatique, et dans sept, pour le moins, il paraît n'intervenir que pour de simples raisons musicales.

Le célèbre *Caprice* pour clavecin sur le départ de son frère, doit être mis hors de cause. Le thème chromatique y est expressément formulé, sans doute; mais comme cela se trouve dans le « *Lamento* général des amis, » il est évident que cet emploi rentre dans le cas où Bach en use pour imiter les plaintes ou les gémissements. Mais considérons par exemple le célèbre choral d'orgue, un des plus beaux

dans l'œuvre où l'emploi d'un thème de tristesse était tout spécialement indiqué : je veux dire la *Passion selon saint Matthieu*.

assurément, celui que Bach consacre à la mélodie *O Mensch, bewein' dein' Sünde gross* (O homme, déplore ta grande faute) (V. 45[1]). Le thème chromatique s'y retrouve, à la fin, aux deux passages suivants (Cf. Schweitzer, p. 351, Pirro, p. 366).

LVI



LVII



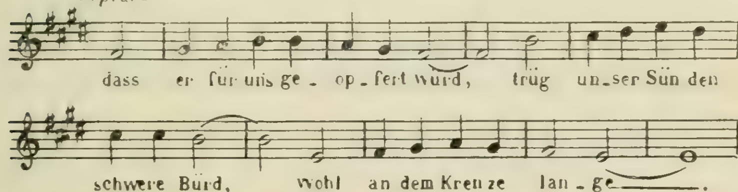
Le texte du choral que nous trouvons à la fin de la première partie de la *Matthæus-Passion*, est le suivant. Je souligne les passages qui correspondent aux deux citations musicales. « ... Aux morts il a rendu la vie et il guérit toute maladie, jusqu'à ce que le temps vint *où il fut sacrifié pour nous* et porta le lourd fardeau de nos péchés, *suspendu à la croix, longuement.* » Nous remarquons d'abord que le thème n'apparaît pas à d'autres endroits de ce choral.

1. Nous citerons les chorals d'après les tomes V, VI et VII des œuvres d'orgue de l'édition Peters; tout en exprimant le regret que l'édition populaire de Breitkopf n'ait pas, comme l'édition de la *Bach-Gesellfschaft*, respecté l'ordre historique de ces compositions. On sait en effet que ces chorals se trouvent réunis naturellement en quatre recueils principaux : 1° *l'Orgel-Büchlein* ou petit recueil de Weimar-Cöthen; 2° le Grand Recueil de 1739 (époque de Leipzig), 3° le recueil dit de Schübler, 1747; 4° le recueil dit des Dix-huit chorals, paru le dernier, mais composé de chorals, pour la plupart, remontant à des époques antérieures.

Cependant la phrase du début où il est question de déplorer son grand péché, celles aussi où il est question de la descente sur terre et de l'Incarnation sont bien de celles qu'on présente comme appelant presque nécessairement le thème dit de la douleur. De plus une chose paraît très singulière. Les paroles de la fin du choral expriment une seule et même idée : celle du sacrifice volontaire de la croix. Par conséquent les mots : « et porta le lourd fardeau de nos péchés » devraient être traités chromatiquement comme les deux passages qui le précèdent et qui le suivent. Or il n'en est rien. Cette partie de la mélodie est traitée sans aucun chromatisme, et sous la forme de vocalises d'un éperdu lyrisme d'adoration. Il doit donc, pour ces diverses particularités, exister une explication autre que celle de l'intention purement littéraire.

Considérons la mélodie du choral telle qu'elle est exposée par le soprano dans le chœur, déjà cité, de la *Passion selon saint Matthieu*.

LVIII



Nous voyons que les passages dont nous nous occupons sont les deux seuls passages qui marchent en noires, en degré conjoint et en se tenant dans le registre grave de la voix. Il n'y a pas lieu de s'étonner, dès lors, s'ils sont traités de même manière. On s'explique également pourquoi le passage intermédiaire porta le lourd fardeau, qui marche aussi par noires mais s'élance dans le registre élevé, est traité en style fleuri et avec un lyrisme expressif.

L'hypothèse suivante pourrait fort bien s'admettre. Le ton lyrique qui règne dans toute la pièce devait être, en cette fin, conservé comme ailleurs et peut-être plus qu'ailleurs. Bach

ne trouvant pas ce lyrisme dans la mélodie elle-même, à cause de la sonorité relativement grave et de sa marche lente par degrés conjoints, il tenta de le reporter dans les parties accompagnantes. Dans la pièce, Bach s'est servi constamment de ce rythme d'accompagnement (O ironie! c'est le thème dit de la joie !). Ici, il le double et il le fait se répondre aux deux parties intermédiaires. Cette disposition combinée avec le mouvement ascensionnel de la mélodie arrive presque fatalement à imposer à la basse une marche par degrés chromatiques. Ainsi le caractère général de la pièce est conservé. De plus cela fait naître un contraste très expressif entre les deux phrases dans les notes basses chromatiquement traitées et la phrase du milieu s'élevant jusqu'aux extrêmes hauteurs d'une reconnaissante adoration.

Si dans le *Te Deum* allemand (VI, 26) le seul passage chromatiquement traité était celui que transcrit M. Pirro, p. 367, on pourrait fort bien admettre que Bach a volontairement associé à cette forme « la strophe qui célèbre le rachat des fidèles par le sang du Christ. » Un examen, même rapide, du texte d'orgue nous rendra peut-être moins catégoriques dans l'affirmation. Page 66 à partir des mots *Du König* (*Tu rex gloriæ*) la même phrase mélodique revient six fois. On trouve le thème chromatique non seulement dans le passage cité par M. Pirro et qui correspond à ces mots *Tu ergo quæsumus*, mais encore sous celui qui correspond à ceux-ci (p. 66) *Tu ad liberandum suscepturus hominem*. Page 68 à partir des mots *Behüt' uns*, cette même phrase revient encore trois fois. Bach emprunte aux pages antérieures les trois harmonisations dont il s'était servi et il les répète chacune une fois. A-t-il pris le soin de les associer, la seconde fois, à des paroles voisines de celles qu'elles illustraient précédemment ? Il est permis d'en douter. Le passage chromatique cité par M. Pirro : *Nun hilf uns*, était tout indiqué pour être reporté au *Sei uns gnädig* (p. 69) c'est-à-dire au *Miserere nostri*. Au contraire, Bach le réserve au passage *Zeig' uns*, qui traduit

bien plutôt la conclusion confiante du cantique que l'implorante déprécation. Certainement le thème chromatique n'est déplacé dans aucun des passages où Bach le fait intervenir. Mais si l'on examine ce *Te Deum* en toute liberté d'esprit, on remarquera que si Bach à le souci réel du texte littéraire, il a également celui de placer chaque thème ou développement à l'endroit le mieux approprié de la trame musicale.

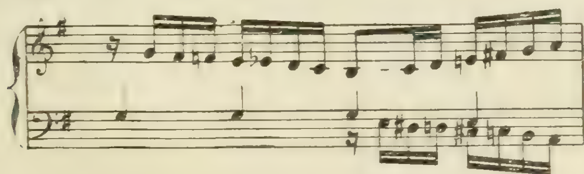
On ne peut se refuser à admettre pareillement, que c'est pour une simple raison musicale que le thème chromatique se présente dans le choral *Jesus-Christus, unser Heiland*, n° 31 du tome VI de Peters (Pirro, p. 368). En premier lieu, trois fantaisies sur ce choral se trouvent réunies ici : le n° 30 appartenant au Grand Recueil de 1739 et les n°s 31 et 32 extraits du recueil des Dix-huit chorals, de 1749. Et il est bon de faire observer que, seul, le n° 31 présente trace de chromatisme sous la phrase mélodique associée à ces mots « Par sa Passion douloureuse » (Voir le texte dans Schweitzer, p. 358). En second lieu cette forme ne nous surprendra pas, si, après avoir vu le passage correspondant du n° 32

LIX



nous lui comparons le passage en question du n° 31.

LX



Dans ce dernier, les dessins de doubles croches vont par huit au lieu d'aller par six et les deux notes ajoutées sont précisément celles qui donnent au passage son allure chromatique.

M. Pirro affirme que dans le *Credo* allemand (VII, 60) le thème chromatique « correspond au passage du second verset, qui chante Jésus-Christ mort sur la croix. » Cependant comme les cinq premières fois, du moins, ce thème commence exactement sur l'avant-dernière mesure du dessin de la Pédale il est permis de se demander s'il n'est pas surtout là comme simple partie intégrante du développement musical.

De même est-ce avec une réelle intention expressive que Bach traite sa huitième variation de la Partita sur *O Gott, du frommer Gott ?* M. Schweitzer donne (p. 65) le texte de cette strophe et de la précédente. Je me reconnais tout à fait incapable de dire en quoi la huitième peut demander plutôt que la septième, un traitement musical chromatique.

Dans certains cas il semble que l'emploi du style brillant des organistes de l'Allemagne du Nord, de Böhm en particulier, est la cause prédominante de l'emploi du chromatique, plus encore que les intentions expressives. On trouvera dans l'ouvrage de M. Schweitzer des descriptions très heureuses (notamment, p. 50) de ce style qu'il qualifie du terme de « coloriste. » Voici par exemple le choral *Vater unser* (Notre Père). Dans trois préludes (V, n° 47, 48, VII, n° 66) aucun chromatisme ne se révèle. Ne serait-ce pas parce qu'il traite le choral en style « coloriste » dans la grande version (VII, 60) qu'il a été conduit à y introduire le thème chromatique ? Si le fait est exact cela pourrait nous expliquer pourquoi il en fait usage dans le choral *Das alte Jahr* (V, 10) qui est traité dans le même style et cela avec une aisance si grande qu'en maint endroit, s'évoque le souvenir de la libre phrase d'un Schumann. Le sujet n'est pas en effet d'une extraordinaire tristesse. On remercie Dieu de la protection qu'il a donnée durant l'année écoulée et on lui demande de la continuer pour la nouvelle [1].

1. Voir le texte dans le recueil de Erk (t. I, p. 15, Collection Peters, n° 21).

Il ne resterait donc que trois préludes de chorals où le thème chromatique pourrait avoir été amené par des intensions purement expressives. A la fin du *Kyrie* (VII, 39 c), M. Pirro (p. 367) dit que « la supplication est traduite par des motifs chromatiques. » N'ayant pas en main le texte de la prière, je ne puis me prononcer. Je remarque toutefois que dans la petite version de ce même choral (VII, 40 c) cette particularité ne se présente pas. — Dans le grand *Agnus Dei* (VII 48) les paroles des trois strophes sont « entièrement semblables, dit M. Schweitzer, p. 357, avec cette seule différence que les deux premières se terminent par Kyrie eleison, la troisième par Dona nobis pacem. » (Erk, II, n° 281, donne le texte d'une strophe mais la termine par Miserere nobis) Je comprends bien alors que l'idée de paix rend compte des vocalises jubilantes par lesquelles Bach finit sa troisième strophe. Mais je ne vois guère pourquoi dans cette strophe seule et non dans les autres il souligne chromatiquement les mots : Sans toi, il nous faudrait désespérer. Il peut donc y avoir une certaine incertitude au sujet de ces deux chorals. Et alors il en demeurerait un seul, le choral *Christus der uns selig macht* (V, 8) où l'intervention du thème chromatique qui serait motivée d'une façon certaine par l'idée de tristesse. Ce choral est en effet d'une expression vraiment mélancolique ; et le souvenir des tortures infligées au Christ innocent la légitime justement (Erk, I, n° 16). On conviendra donc, j'espère, que nous n'exagérions pas au début en disant que l'examen des chorals d'orgue ne modifierait pas notre conclusion.

***

Les deux premières parties de notre étude ne nous ont aucunement prouvé que Bach ait voulu se constituer un système de langage musical analogue à celui que certains dramaturges se sont créés pour une tragédie lyrique déterminée. La réalité de cette intention n'est établie par aucun document

nouveau : et les théories par lesquelles on a voulu montrer qu'une telle pratique est légitime ne sont guère concluantes. L'examen des compositions de Bach nous conduisent à une identique affirmation.

Un thème, nous disait-on, est spécialement affecté aux idées de tristesse et de douleur. Or, en bien des pages vraiment tristes ce thème ne figure pas. Nous avons rappelé notamment ce qui a lieu pour la *Matthæus-Passion*. Et dans les cas où ce thème est employé que constatons-nous?

En premier lieu nous sommes étonnés de la quantité d'exemples qui sont à rejeter. — Lorsqu'au début nous nous sommes occupés des thèmes descriptifs de l'onde nous avons déjà constaté pareille chose. — Un mot est traité musicalement deux fois, trois fois, voire même quatorze fois sans trace de chromatisme : on ne peut conclure à une intention de l'auteur parce qu'à la troisième, à la quatrième ou à la quinzième fois (Ex. n° XXX) il le fait chanter sur un fragment de gamme en demi-tons. D'autres fois des raisons strictement musicales justifient pleinement l'apparition du thème déterminé. Enfin lorsque la teneur du texte poétique paraît être la cause de son intervention, est-ce bien à une même idée de tristesse ou de douleur qu'on la peut rattacher? Nullement. L'imitation des pleurs ou gémissements, la déploration de nos péchés, la terreur en présence des menaces divines, assurément s'agit-il en cela de choses plutôt voisines de la tristesse. Mais encore chacune d'elles possède-t-elle sa caractéristique particulière. Quant aux cas où le chromatisme est consacré à marquer la tension du sentiment, rien ne peut mieux montrer la liberté du musicien. Tantôt c'est une nuance d'attendrissement au milieu de la joie (Ex. XLII), tantôt l'affirmation cordiale de la confiance en Dieu (Ex. XLVIII), tantôt l'âpreté de la haine (Ex. L) qu'il souligne avec un même motif. Il faut donc renoncer à chercher en Bach ce « parallélisme inaltérable entre les paroles du texte et les images musicales. » Il serait évidemment très hasardeux, après ce que nous avons vu, de vouloir « sans regarder le texte, préci-

ser les idées caractéristiques de ses œuvres vocales à l'aide des *thèmes seuls.* » On objectera peut-être que l'étude d'un seul thème ne permet pas de généraliser d'une façon absolue. D'accord. Observons toutefois que les cas de description de fleuves ou rivières nous ont conduit aux mêmes conclusions. Ce n'est donc pas proprement à une seule idée et à un seul thème que nous nous sommes limité. Et, incidemment, nous avons même noté de singulières « exceptions » dans l'emploi de thèmes très différents : celui de la joie par exemple. Si telle était la signification exacte de ce rythme, élémentaire du reste : ♪♬ , comment appliquer son emploi dans le choral *O homme déplore ton grand péché* (Ex. LVI et LVII) ? Pareillement dans son excellente étude (p. 28) sur *La Passion selon saint Jean* (Liége, Muraille, 1908), le Dr Dwelshauvers s'étonne de le rencontrer dans le chœur des Juifs : « Crucifiez-le ! » Au reste la question se pose ainsi. On nous affirme que Bach possède une langue musicale parfaitement déterminée, tellement que de cette langue il peut être fait « une sorte de dictionnaire. » C'est ici que se trouve la « généralisation. » Nous ne cherchons pas à élever, à côté, une induction contraire. Ce principe d'une langue musicale est-il fondé et se vérifie-t-il pratiquement dans les œuvres de Bach ? C'est à cela que se sont bornées nos recherches. Nous avons constaté qu'il n'est pas fondé en théorie et, qu'en pratique l'un des thèmes les plus caractéristiques est employé avec une liberté si grande que cette idée d'un sens précis et exclusif attribué à chaque motif ne saurait être acceptée. Cela suffit à nous permettre de rejeter le principe comme trop absolu et de conclure par conséquent qu'on ne peut, sans fausser les faits, prétendre que Bach a mis en œuvre ce soi-disant système de langage musical.

Cependant si M. Schweitzer et M. Pirro ont soutenu, on n'en peut douter, cette théorie, ce principe d'un langage musical absolument précis chez Bach, il est juste de remarquer une chose. Dans le détail de leurs commentaires ils font

preuve d'une liberté d'appréciation telle, qu'à en faire état, la rigueur de leurs conclusions abstraites s'en trouverait singulièrement diminuée.

Nous avons noté par exemple que parfois le thème chromatique, chez Bach, n'est employé qu'à titre de procédé d'harmonisation. Ce fait n'a pas échappé à M. Pirro. « L'amertume de ce motif, écrit-il, page 76, lui est chère pour elle-même, d'abord, et aussi pour toutes *les surprises d'harmonie* qu'elle évoque.

M. Schweitzer a bien remarqué lui aussi que les montées chromatiques de la basse par doubles croches sont spécialement employées par le Cantor pour exprimer les idées de solennité et d'épouvante. « Dans le récitatif de la Cantate *Schauet doch und sehet*, n° 46, (écrit-il page 383) où il est encore question du Jugement dernier la basse est rendue plus *terrifiante* encore par le motif chromatique qu'elle renferme. »

Nous avons vu qu'une des applications les plus fréquentes du thème était l'imitation des plaintes et gémissements. « Ces thèmes chromatiques ont une autre fonction, dit M. Pirro, p. 164, non plus entièrement symbolique, mais jusqu'à un certain point *imitative*. Je veux parler de l'emploi de ce moyen sonore pour représenter d'une manière directe les pleurs mêlés de sanglots et les larmes geignantes. »

Enfin nous avons constaté que l'intervention du chromatisme souligne fréquemment l'exaltation, la tension du sentiment, que ce sentiment soit triste ou ne le soit pas. Les deux citations suivantes de M. Pirro montrent qu'il a bien eu, sinon la vision complète, du moins le pressentiment de cet usage que Bach a fait du chromatisme. « Le thème ascendant nous représente plutôt le réveil de l'âme stimulée par la souffrance. La prière passionnée, *l'ardeur croissante de ses désirs* se manifestent dans l'âpre montée de la voix, qui *s'exalte* lentement comme par un effort de supplication » (p. 82). « Dans le choral *Das alte Jahr vergangen ist*, les motifs chromatiques ravivent le souvenir des dangers passés

et donnent *plus d'instance à la requête* des fidèles » (p. 367).

Voilà donc deux auteurs étudiant l'œuvre de Bach avec l'idée préconçue qu'il « a des tendances expressives et qu'il reste fidèle à un système pour les exprimer » (Pirro, p. 9). Cependant en cours de route, au sujet notamment du thème dit de la douleur, ils énoncent certaines remarques qui montrent au contraire que Bach n'était pas fidèle à son système d'une manière rigoureusement déterministe. Ils reconnaissent donc implicitement, cela est à leur louange, cette liberté que le maître déployait dans la manière d'user des ressources de son art. Quelle conclusion en tirerons-nous ?

Celle-ci tout simplement. C'est qu'une seule chose est critiquable dans leurs théories : la forme trop absolument abstraite qu'ils leur donnent. « Bach a des intentions expressives. » Si l'on entend par là que sa musique est toute pénétrée d'émotion, nous sommes sur ce point parfaitement d'accord avec eux. Mais « qu'il reste fidèle à un système pour les exprimer, » c'est contre cette affirmation — contre elle seule — que nous nous élevons. Il est bien des passages où Bach traduit la joie par un même rythme et la tristesse par un même thème chromatique. Mais, comme nous l'avons vu, si c'est vrai quelquefois, c'est loin d'être vrai pour tous les cas. Et cette constatation suffit pour autoriser à rejeter l'idée de quelque chose de « systématique » dans la manière de composer du maître. Par là on a cru montrer plus énergiquement toute l'intensité d'émotion qu'il a prodiguée en ses œuvres. Le jeu est dangereux. On risque bien plutôt, en le présentant comme attaché à des pratiques presque mécaniques de jeter de la suspicion sur sa spontanéité, si grande cependant.

Actuellement ce n'est pas ce danger qui est encore à redouter. Mais l'influence qu'exercent ces théories sur une certaine catégorie du public n'en est pas moins fâcheuse. Une sorte de snobisme est en passe de se créer. En chaque phrase, en chaque note de Bach on veut découvrir une intention. Et l'on commence à réclamer des exécutants qu'ils les mettent

en relief. Si l'audition d'une Cantate paraît terne et dégage un peu d'ennui : c'est faute d'avoir su deviner et rendre les intentions. En cela on fait fausse route. Et chose plus grave, on fait fausse route en se basant sur des raisonnements. Certes l'interprétation tout unie à la Mendelssohn, qui « épouvantait » Wagner [1], était fort infidèle. Si l'on arrivait à croire que sentimentaliser, dramatiser la musique de Bach suffit à la rendre vivante : c'est dans un travers non moins grave qu'on donnerait. Pour que sa musique se traduise avec toute sa plénitude de vie, la condition essentielle est celle-ci : que tous les moindres détails de rythme, d'accentuation, voire même de liaisons soeint scrupuleusement observés. Qu'à cela s'ajoute le don de sensibilité musicale de l'exécutant ou du chef d'orchestre : l'exécution sera parfaite. Mais rien ne peut suppléer à la fidélité de ces observances. Rien, pas même la louable volonté de porter dans l'exécution toute la puissance de sentiment dont on serait capable. Je dirai même qu'avec ce parti pris d'émotion il y a bien des chances pour que la belle ordonnance rythmique, par quoi vivent ces œuvres, soit quelque peu dérangée. Alors on aura des interprétations très différentes de celles d'il y a vingt ans. Seront-elles plus satisfaisantes? Il est permis d'en douter. L'anecdote du Concerto de violon que nous rappelions en commençant justifie pleinement ce doute.

Si donc, il était bon, à un point de vue général, de savoir ce qu'il fallait penser de ce « système » de langage musical, il était encore plus urgent en présence des exagérations auxquelles conduisent ces théories d'en préciser nettement la portée. Sous une forme de généralisation absolue ces théories ne se justifient nullement, ni en droit ni en fait. Mais dans le détail de leur exposition, M. Schweitzer et M. Pirro nous ont prouvé souvent quand ils oublient leur point de départ abstrait qu'ils étudient et comprennent Bach avec une

1. Nous avons cité ailleurs ce récit de Wagner, tome V-VI de *La Musique à Paris*, p. 109.

absolue indépendance d'esprit. C'est pourquoi, en finissant, nous voulons faire observer que, tout en combattant une de leurs inductions un peu forcée, nous ne rendons pas moins hommage à la très réelle valeur de leurs études. Une erreur, un erreur d'abstraction surtout, ne suffit pas à enlever à ces deux livres le rare mérite d'être les deux ouvrages de langue française[1] les plus propres à faire connaître et admirer le grand Sébastien Bach.

1. Il y aurait injustice à ne pas rappeler ici l'ouvrage moins étendu, mais antérieur, de M. William Cart (Paris, 1899).

LA ROCHE-SUR-YON. — IMPRIMERIE CENTRALE DE L'OUEST.

